VI. 333.

Phil. o. 21.

J. He.

Anleitung zur Bildung des mündlichen Vortrags,

für

geistliche und weltliche Redner, denkenden Künstlern und Kunstfreunden gewidmet.

Leipzig,
bei Friedrich Gotthelf Baumgärtner
1793.

STAATSBIBLIOTHEK
BAMBERG

Vorerinnerung.

Bei der zunehmenden Cultur der schönen Wissenschaften, wodurch sich die neuere Literatur auszeichnet, ist auch die Kunst des mündlichen Vortrags, vorzüglich von einigen englischen und deutschen Gelehrten, in verschiedenen, wenn auch nicht in allen ihren Zweigen, mit dem glüklichsten Erfolg bearbeitet worden. Allein es ist zu bedauern, daß das Gute und

Brauchbare, was wir über diese Kunst besitzen, in so vielen Schriften zerstreut angetroffen wird, und daß der Freund der schönen Künste sich vergebens nach einem Werke umsieht, in welchem er dieses in einem leichten und faßlichen Vortrage beisammen fände. Diese Betrachtung hat mich veranlaßt, gegenwärtiges Lehrbuch des mündlichen Vortrags herauszugeben, bei welchem man eben so sehr ermüdende Weitschweifigkeit, als ängstliche Kürze zu vermeiden gesucht hat. Und da die meisten, welche die Declamation zu studiren wünschen, sie für sich selbst studiren müssen, so ist auf diesen Umstand besondere Rücksicht genommen worden, indem man nicht nur die Orduung so lichtvoll, und

den Vortrag so deutlich als möglich zu machen gesucht hat, sondern auch bemüht gewesen ist, alles aufzusuchen, was sich in den verschiedenen Schriften über diese Materie zur Erleichterung dieser Classe von Lesern findet. Den Plan, nach welchem die verschiedenen Gegenstände dieser Schrift geordnet worden sind, verdanke ich der Mittheilung des Herausgebers des Sheridanschen Werks über den mündlichen Vortrag, des Herrn Doctor Löbel, so wie auch verschiedene Anmerkungen, welche, während der Durchsicht dieses kleinen Werks, bei demselben veranlaßt worden sind. Uebrigens sind, so viel als möglich, die eigenen Worte der Schriftsteller, welchen man gefolgt, aber gewiß

nicht unbedachtsam gefolgt ist, beibehalten, und die Namen derselben dieser Vorerinnerung angehängt worden.

Gegenwärtige Schrift war fast schon ganz vollendet, als dem Verfasser der Grundriß der körperlichen Beredsamkeit (Hamburg 1792) zu Gesicht kam, welcher ihm anfangs seine Arbeit überflüssig zu machen schien. Er stand daher bei sich an, ob er seine Arbeit fortsetzen oder sie aufgeben sollte. Allein bei genauer Ueberlegung fand er keinen Grund zu dem letztern. Weit entfernt, dem genannten Werke das Verdienst abzusprechen, vieles Gutes und Nützliches zu enthalten, hat der Verfasser vielmehr selbst dann und wann Ge-

brauch davon gemacht. Aber dennoch getraut er sich zu behaupten, daß der Zweck, den er sich bei der Herausgabe gegenwärtiger Schrift, vorgesetzt hat, durch jene nicht schon erreicht sei. Erstlich ist in der angeführten Schrift von verschiedenen neueren Bemerkungen über die Pronuntiation und Declamation kein Gebrauch gemacht worden, oder es hat keiner davon gemacht werden können. Zweitens ist dieselbe nicht durchgängig allgemein faßlich; sie setzt zum Theil Leser voraus, welche von dem mündlichen Vortrage bereits Kenntnisse besitzen, da sie verschiedene wichtige Puncte viel zu kurz abhandelt. Endlich fehlt es auch der Ordnung dieser Schrift an Einfachheit und Haltung; da-

her verschiedene Materien z. B. die Lehre von dem Redeaccent, und von den Pausen mehr als einmal vorkommen, woraus nothwendig für den Leser Verwirrung entstehen muß.

Der Herausgeber.

Was heißt: Declamiren?

Die blosen Worte, ohne Töne und Geberden, für das Auge niedergeschrieben, gleichen dem Schattenrisse eines ausdrucksvollen Gesichts voller Seele und Leben. Sie enthalten, wie dieser, blose Andeutungen, und die Phantasie des Lesers muß dieselben erst gleichsam beleben, ehe sie der Geist als ein sprechendes Ganzes aufnehmen kann. Töne und Bewegungen sind es, welche den Worten dieses Leben ertheilen; Declamation und Mimik lehren uns also mit den Worten zugleich den Geist kennen, der sie beseelt. Jede Bewegung des menschlichen Geistes hat ihren Ton, ihren Blick, ihre Stellung; der Körper ist nicht die Hülle desselben, er ist der Dollmetscher, durch den er spricht. Es ist daher höchst interessant, den menschlichen Kör-

per nicht blos als ein Gebäude von zweckvoller Anlage und gleich schöner Struktur, sondern auch als einen Spiegel zu betrachten, der die Seele in ihren kleinsten Zügen darstellet.

Die Declamation (auf welche wir uns in dieser Schrift einschränken) ist die mündliche Darstellung vorgezeichneter Ideen und Empfindungen.

Die blose Sprache, der blose Gedanke, ohne belebende Declamation, ist in der That nichts als ein Gedanke, dem in der Wirklichkeit nichts entspricht. Ist es wohl psychologisch möglich, daß ein Mensch spreche, ohne durch ein Interesse seines Kopfes oder seines Herzens dazu bestimmt zu werden, daß er blos spreche, um zu sprechen? Dies besondre Interesse, welches jeden Gedanken begleitet, ohne welches sich kein Gedanke denken läßt, ist der Stoff der Declamation; sie zeigt bei jedem Gedanken die Fassung der Seele, sie drückt dem rohen Metall den Stempel auf, und so erhält es erst seinen Werth. Es scheint demnach unmöglich zu seyn, Gedanke und Ausdruck von einander

zu trennen. Gleichwohl finden wir täglich, besonders wenn wir öffentlich reden hören, die seltsamsten Widersprüche zwischen beiden. Wir finden, daß der Ausdruck so selten dem Gedanken oder der Empfindung, die er darstellen soll, angemessen ist, daß er ihm vielmehr oft geradezu widerspricht, und nur zu oft ins Lächerliche und Abentheuerliche fällt. Woher diese Erscheinung? woher, beider nach der Natur unsrer Seele unzertrennliche Verbindung zwischen Gedanke und Ausdruck, diese so auffallende Zerreissung dieser beiden Dinge? Ich glaube einen Grund dieses Phänomens in unsrer Erziehung zu finden. Gewöhnlich lernen wir in unsrer Kindheit weit eher sprechen, als wir denken können. Wie vieles, das wir erst in reifern Jahren verstehen, können wir schon in unsrer Kindheit sagen? Natürlich, daß wir das alles auf eine Art sagen, die dem Inhalt, den wir nicht verstehen, gar nicht entspricht. Wir lernen ihn zwar späterhin einsehen, aber wir haben uns nun schon, entweder für uns selbst, oder durch die Nachahmung anderer, eine gewisse Form gebildet, nach der wir diese und überhaupt alle andre Sachen sprechen, und die

uns oft, wenn wir uns nicht angelegen seyn lassen, sie mit einer natürlichen, dem Inhalt angemessenen zu vertauschen, bis ins späteste Alter anklebt. Man legt unserm Geist in unsrer Jugend Fesseln an; glücklich ist, wer sie durch eigne Stärke, oder durch die Bemühung andrer zerbrechen, und seiner natürlichen Freiheit geniessen kann.

Allein Vernachlässigung ist nicht die einzige Ursache der fehlerhaften Declamation, welche man fast durchgängig antrift. Man arbeite mit der grösten Aufmerksamkeit und dem glücklichsten Erfolge, um sich von den übeln Angewohnheiten zu befreien, die uns durch Erziehung oder Nachahmung eigen worden sind, so wird doch noch die größte Schwierigkeit zurück seyn. Ich nenne sie darum die größte, weil sie in dem Kampfe mit uns selbst, mit unserm Innern besteht, da hingegen die erstere Bemühung blos auf die Unterdrückung angenommener Manieren gerichtet ist. Mit einem Worte, so paradox auch dieses scheinen mag, die Declamation ist so weit entfernt, Ausdruck unsers Innern zu seyn, daß vielmehr

Selbstverläugnung desselben ihr erstes Gesetz ist.

Ich erschrecke fast, diese Aeusserung gewagt zu haben. Ich sehe im Geiste schon die große Anzahl Rhapsoden wider mich aufstehen, welche alles gethan zu haben glauben, wenn sie sich in den Empfindungen, zu denen sie ihre Rolle hinreißt, berauschen, und diesen Rausch für wahre Begeisterung, alle Explosionen desselben für Natur und Wahrheit erklären. Doch dieses soll meinen Muth nur noch mehr befeuern; es ist verdienstlich, diese Menschen, welche eine der edelsten Künste, die die vereinte Wirksamkeit aller Kräfte des menschlichen Geistes erfordert, zu einer betrunkenen Dirne erniedrigen, in ihrer ganzen Blöse darzustellen.

Herr Engel hat bereits die Schauspieler, mit der ihm eignen Scharfsinnigkeit und Eleganz gewarnt, sich bei ihren Darstellungen nie auf die bloße Empfindung zu verlassen. *) Allein was er hierüber sagt, geht mehr dahin, zu

*) Engels Ideen zu einer Mimik, I. Th. S. 15. f.

zeigen. daß es nicht genug sey, die Natur nachzuahmen, sondern daß dieses auf die vollkommenste Weise geschehen müsse, und daß die Declamation und Mimik der Correctheit eben so wenig, als die Dichtkunst, entbehren können. Er setzt hierbei voraus, daß der Schauspieler die Natur schon erreicht habe. "Das höchste, „sagt er, was ein Künstler herausbringen kann, „der sich blos seiner Empfindung überläßt, ist „denn doch immer nur das: daß er die Leiden„schaften, die ihm der Dichter in die Imagina„tion legt, getreu so darstelle, wie sie in der „Wirklichkeit selbst sich an den Personen äussern „würden; mit einem Worte: daß er die Natur „völlig erreiche." Aber wie, wenn gerade das Gegentheil hiervon die Wahrheit wäre? Wenn sich seinen Empfindungen überlassen, eben so viel hiesse, als sich zur Darstellung der vorgezeichneten Charaktere unfähig machen? Dieses ist es, was ich jezt zu zeigen versuchen werde. Gelingt es mir, so wird man die Aeusserungen Ekhofs und eines Wiener Schauspielers über Kunst und Natur nicht halb so sonderbar finden. "Zu Wien riß sich „ein Schauspieler die Haare aus, schlug sich

„blutig, und behauptete, die Natur thue al-
„les dieses, und Ekhof — sein Schatten zür-
„ne nicht über diese Nachbarschaft! — Ekhof
„behauptete, die Kunst thue alles — und wisch-
„te sich die Thränen aus den Augen." *)

Die Declamation beschäftigt sich mit Darstellungen, und hat mit den übrigen darstellenden Künsten dieses gemein, daß der Periode der Darstellung selbst erst eine Periode des Genusses vorangeht. So wenig die Darstellung eines Gegenstandes, ohne vorhergegangene innige Theilnehmung an demselben, möglich ist, so wenig ist es diese innige Theilnehmung selbst, welche die Darstellung hervorbringt. So lange der Mensch in Empfindung versenkt ist, wirkt er in sich, und fühlt keinen Reiz, ausser sich zu wirken; erst müssen sich die stürmischen Wellen in seiner Seele gelegt haben, erst muß die Ruhe in derselben wieder hergestellt seyn, ehe er die Gefühle, die sie in Bewegung setzten, oder

*) Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen, von W. A. Iffland, Erste Sammlung S. 105.

die Gegenstände, die diese Gefühle erregten, zur Erinnerung für sich und zum Genuß für seine Freunde, malen kann. Hier darf keine heftige Empfindung das freie Spiel seiner Gedanken stören; er muß sich vielmehr an demselben ergötzen, wie, an einem heitern Abend, ein Vater sich über die Spiele seiner muntern Knaben freuet. Zwar ist es, wie man leicht begreift, nicht die Ruhe der Seele nach dem Sturme der Leidenschaft selbst, welche uns veranlaßt, Gegenstände ausser uns darzustellen; — ein eigner Trieb, ein eigner Reiz hierzu muß in uns rege seyn; — aber sie ist doch so sehr die erste Bedingung bei diesem Geschäft, daß sich der Künstler, und die zur Darstellung erforderliche Laune zu unterhalten, während desselben eben so sehr für zu große Empfindsamkeit zu hüten hat, als für Kälte.

Es sind ja nicht die Empfindungen selbst, welche der Künstler darstellet, sondern blos Phantasiebilder, die aus Empfindungen oder vielmehr aus Empfindnissen entstehen, und die der Dichter in Worte, der Tonkünstler in Melodien, der Maler in Bilder, der Schauspieler

in Töne und Geberden kleidet. Daß zur Erzeugung dieser Phantasiebilder eine gewisse Wärme der Empfindung nothwendig sey, versteht sich von selbst; aber der Künstler muß sich, bei der Darstellung, sehr in Acht nehmen, daß diese Wärme nicht in Glut ausarte, damit sich diese Bilder in seiner Seele nicht verwirren und in ein Chaos verwandeln. a) Der Zustand, in welchem der Künstler diese Kinder seiner fruchtbaren Einbildung vor sich sieht, und zu einem harmonischen Ganzen vereinigt, heißt der Zustand der Begeisterung, den uns die während desselben erforderliche Wirksamkeit der edelsten Kräfte des menschlichen Geistes, des Verstan-

a) Es ist hier nicht von jener nüchternen Begeisterung die Rede, mit welcher sich viele brüsten, die zwar ihr guter Verstand vor Fehlern bewahrt, denen er aber den Mangel an Empfindung und Phantasie durch nichts zu ersetzen vermag. Es ist die Rede von jenem glücklichen Zustande des ächten Genies, in welchem ihn sein Feuer eben so sehr vor Kälte und Geistlosigkeit, als sein Verstand vor Fehlern schützt.

des, der Empfindung und der Phantasie, von seiner erhabensten Seite zeigt.

Um dieses jezt auf die Declamation anzuwenden — wenn ich ein interessantes Gedicht das erstemal lese, so werde ich dasselbe zwar mit Empfindung, ja vielleicht mit Leidenschaft vortragen; aber ich werde mir deshalb nicht einbilden, es declamirt zu haben. Es werden nur immer meine Empfindungen seyn, welche, während dieser Periode des Genusses, unwillkührlich hervorbrechen; und diese dürfen es doch nicht seyn, wenn mein Vortrag den Namen der Declamation verdienen soll. Zu diesem Zwecke ist es nicht hinreichend, daß eine Stelle mit Empfindung gesagt werde; es müssen die bestimmten Empfindungen, welche in der Composition des Dichters liegen, nach ihrer Entwickelung, ihren Abstufungen und Uebergängen getreu dargestellt werden. Eine solche Darstellung ist aber nicht eher möglich, als bis die eigne Empfindung, welche das Gedicht erregte, dem Darstellungstriebe, der Begierde, die Empfindungen, welche das Gedicht schil-

dert, durch Redetöne auszudrücken, Platz gemacht hat. b)

b) Die Empfindungen, welche ein Gedicht schildert, und die, welche es erregt, sind nichts weniger als immer homogen; am wenigsten ist dieses der Fall in dramatischen Werken. Hier erregt Freude nicht selten Traurigkeit, Zuversicht Furcht, Einfachheit Bewunderung, Ernsthaftigkeit Lachen. Wo aber auch diese beiden Empfindungen homogen sind, wo Freude Freude, Zorn Zorn, Bewunderung Bewunderung weckt, da würde dennoch die Wahrheit der Darstellung verlieren, wenn sich der Künstler blos diesen seinen Empfindungen überlassen wollte. Er würde alsdann zwar die Haupt-Empfindung z. B. der Liebe, welche das Gedicht durch unzählige kleine Nüancen und Modificationen dieser Leidenschaft in ihm erregt, getreu darstellen, aber zu gleicher Zeit durch das Einerlei seines Ausdrucks diese Schattirungen, um welche es dem Leser doch so sehr zu thun ist, vernichten — Wer es, durch ein langes Studium, wirklich dahin ge-

Der für die Declamation günstige Seelenzustand ist daher kein andrer, als derjenige, in welchem dieser Darstellungstrieb seine Wirksamkeit äussert; ein Zustand, der von der Glut der selbsteignen Empfindung eben so weit, als von dem Froste der Fühllosigkeit entfernt ist. Während desselben darf kein Gefühl die Oberhand haben, und die Regsamkeit der übrigen verhindern; alle Töne der Empfindungen müssen in Bereitschaft liegen, um auf den ersten Wink des Verstandes angesprochen zu werden, wie auf einem Flügel die ganze Tonleiter leise schlummert, und es nur eines Drucks der

bracht, daß, bei dem Lesen einer Composition, die in derselben enthaltenen Gefühle gleich einem Echo, unverfälscht durch individuelle Empfindungen aus seiner Seele wiederhallen, der kann zwar gewissermaßen von sich behaupten, daß er, um zu declamiren, sich blos den Eindrücken überlassen dürfe, welche auf ihn gemacht werden; allein durch diese Behauptung würde er die obigen Bemerkungen eher bestätigen, als widerlegen.

Hand bedarf, damit jeder beliebige Ton sogleich gehört werde.

Diesen Bemerkungen zufolge darf man sich nicht verwundern, daß eine wahre Declamation so selten ist, auch kann man sich aus denselben die bei dem ersten Anblick auffallende Erscheinung erklären, daß selbst Schriftsteller, deren Werke die meisterhaftesten Darstellungen enthalten, in ihrem mündlichen Vortrage, sich eben so sehr, ja oft noch mehr als andre, von der Wahrheit entfernen. Die meisten kennen keinen höhern Zweck der Declamation, als den Ausdruck der selbsteignen Empfindung; und der Trieb, fremde Empfindungen durch Redetöne darzustellen, ist theils nur in wenig glüklich gestimmten Seelen rege, theils wird derselbe oft durch den unzeitigen Ausbruch eigner Gefühle unterdrückt, wenn der Redner entweder den wahren Zeitpunkt der Darstellung verfehlt, oder während derselben die Gegenwart des Geistes und die Herrschaft über seine Empfindungen verliert. Da nun auch viele Künstler unter den Schriftstellern sich in ihrem mündlichen Vortrage auf den Ausdruck ihrer Empfindun-

gen einschränken, so ist nichts natürlicher, als daß derselbe alle aus dieser Einschränkung entspringende Fehler enthalten müsse; ja selbst in dem Vorzuge, den diese geistvollen Menschen vor vielen andern haben, liegen Gründe verborgen, warum, in diesem Falle, die Declamation derselben noch fehlerhafter seyn müsse, als die Declamation gewöhnlicher Menschen. Die größere Reizbarkeit, mit welcher sie die Natur begabt hat, muß sie nothwendigerweise oft verleiten, den Ausdruck der Empfindungen zu überspannen; ein Fehler, der zwar sehr gewöhnlich, aber nichts desto weniger äusserst unangenehm und oft ekelhaft ist. So erzehlt Patrick Murdoch, in seiner Nachricht von Thomsons Leben und Schriften, c) daß dieser große Dichter einer der schlechtesten Vorleser guter Gedichte von der Welt gewesen sey, und leitet dieses mit vieler Einsicht aus seiner

c) An Account of the Life and Writings of Mr. Iames Thomson by Patrick Murdoch, D. D. F. R. S. Dieser Aufsatz ist Thomsons Seasons, Printed by A. Strahan, 1788. vorgedruckt.

zu großen Empfindsamkeit her. "Ein Sonnet, „oder andre leichte Verse, sagt der angeführte „Schriftsteller, konnte er ziemlich gut vortra- „gen, so daß diese Verse sogar unter seinen „Händen gewannen; allein eine Stelle aus „dem Virgil, Milton oder Shakespear woll- „te ihn bisweilen ganz niederdrücken, und „man konnte dann wenig mehr, als einige übel „articulirte Töne hören, welche aus der Tiefe „der Brust hervorkamen. —" Es ist auch nicht ganz unwahrscheinlich, daß den Schrift- stellern, bei Vorlesung ihrer eignen Producte, bisweilen die Vaterliebe einen kleinen Streich spiele.

Am unangenehmsten ist es für den Kenner, die darstellende Declamation auf der Büh- ne zu vermissen. (Man erlaube mir diesen Ausdruck für den ächten mündlichen Vortrag, welcher Darstellungen liefert, und den Aus- druck der empfindsamen Declamation für den unächten zu gebrauchen, welcher blos die eigne Empfindung ausdrückt.) Hier, wo al- les den Schauspieler daran erinnert, daß er seine Empfindungen schweigen, und einzig die

Empfindung der darzustellenden Person reden lassen müsse, sollte kein Zug der empfindsamen Declamation anzutreffen seyn; gleichwohl ist reine Darstellung auf unsern Bühnen so selten, daß man oft sehr weit reisen muß, ehe man einen Schröder antrift, der heute Lear, morgen Odoardo, dann Klingsberg, mit einem Worte: jeden Tag etwas anders, aber niemals Schröder ist. Am häufigsten findet man auf dem Theater die empfindsame Declamation mit der darstellenden vermischt; und diese unglückliche Vermischung ist der psychologische Grund des gewöhnlichen Theatertons. Wenn man den tragischen Ton, welcher durch eine Art von Fortpflanzung auf unsern Bühnen erblich geworden zu seyn scheint, genau untersucht, so wird man sich bald überzeugen, daß derselbe nichts anders sey, als der Ausdruck der Empfindung, die der darzustellende Charakter selbst in dem Schauspieler erregte, durch welchen der Charakter selbst dann und wann, wie durch einen Flor, hindurchschimmert. Die ermüdende Einförmigkeit dieses unnatürlichen Tons ist die natürliche Folge dieses Verfahrens. Jeder

Charakter erregt gewöhnlich eine Hauptempfindung; diese drückt der Schauspieler, vom Anfange seines Spiels bis zu Ende desselben aus — und die Abwechslung der verschiedenen Empfindungen, die Mannigfaltigkeit der Schattirungen derselben, geht, einige auffallende Uebergänge abgerechnet, verloren. — Das Unnatürliche dieses Tons ist am auffallendsten bei der Darstellung edler Gesinnungen, welche, ohne alle Pretension, nur so hingeworfen werden müssen. Solche Gesinnungen können nicht anders, als Bewunderung erregen; allein, statt dieses Gefühl den Zuschauern zu überlassen, legen es viele Schauspieler in ihre Rolle, ohne zu bedenken, wie klein sie uns dadurch ihren Helden zeigen, daß sie denselben vor unsern Augen sich selbst bewundern lassen. Das nehmliche gilt auch von dem comischen Tone. Warum findet man das ächte Comische bei unsern Schauspielern so selten? weil die meisten glauben, sie müssen auch mit lachen, und nicht zu wissen scheinen, daß die lächerlichsten Dinge gewöhnlich in einem ganz gleichgültigen oder ernsthaften Tone gesagt werden.

Das Grundgesetz für die Declamation ist demnach Wahrheit, Uebereinstimmung des declamatorischen Ausdrucks mit den vorgezeichneten Ideen und Empfindungen. Ich weis wohl, daß man diesem Gesetze noch das Gesetz der Schönheit an die Seite zu setzen pflegt; allein so wenig es mir in den Sinn kommen kann, auch nur entfernt zu behaupten, daß auf die Schönheit in der Declamation keine Rücksicht zu nehmen sei, so sehr bin ich überzeugt, daß, in dieser Kunst, alle Schönheit sich blos auf Wahrheit gründe, und das Gesetz für dieselbe nicht als für sich bestehend betrachtet, sondern aus dem Gesetze der Wahrheit abgeleitet werden müsse.

Ich weis wohl, daß auch Herr Engel, in seiner Mimik, Wahrheit und Schönheit neben einander stellt; allein die Stelle, in welcher er dieses thut, streitet so wenig mit meiner Behauptung, daß sie dieselbe vielmehr zu bestätigen scheint.

"Wenn die Geberde, sagt Herr Engel, d) „ein äusseres, an unserm Körper hervorgebrach-

d) Ideen zu einer Mimik, I. Th. S. 73.

„tes sichtbares Zeichen von den innern Verän„derungen unsrer Seele ist; so folgt, daß sie „sich aus einem zwiefachen Gesichtspunkte „müsse betrachten lassen: zuerst, als eine sicht„bare Veränderung an sich selbst, und dann als „Mittel zur Bezeichnung der innern Opera„tionen der Seele. Aus diesem zwiefachen Ge„sichtspunkte ergiebt sich nun eine zwiefache „Frage. In Ansehung des ersten fragt die Kunst: „was ist schön? in Ansehung des zweiten: was „ist wahr? oder, da keine dieser Eigenschaften „darf vernachlässigt werden, was ist zugleich „am schönsten und am wahresten?

Wem kann es wohl entgehen, daß in dieser Stelle blos von Geberden, an und für sich betrachtet, aber nicht von der Kunst, vorgezeichnete Ideen und Empfindungen durch Geberden anschaulich zu machen, die Rede sei? Auf die nehmliche Art finden auch zwei Gesichtspunkte für die Töne statt. Betrachtet man die Töne an und für sich, so kann man allerdings die Wahrheit und die Schönheit derselben, als zwei Haupteigenschaften der Töne, neben einander stellen; spricht man aber von der Decla-

mation, von der Kunst, vorgezeichnete Ideen und Empfindungen durch Redetöne darzustellen, so kann man, ohne in Inconsequenz zu verfallen, nur die einzige Haupteigenschaft der Wahrheit, als Grundgesetz für dieselbe, gelten lassen.

Und ist es etwa zu befürchten, daß die Wahrheit, von welcher ich rede, die Schönheit aus der Declamation verbannen werde? oder wird sie nicht vielmehr dieselbe herbeirufen, und ihr ihr eigentliches Geschäft anweisen? Kann man wohl die melodischen Compositionen eines Wieland der Wahrheit gemäß vortragen, wenn man nicht alle die Schönheit, Sanftheit, und Abrundung der Töne hervorzubringen sucht, auf welche der Dichter bei diesen Compositionen hinarbeitete?

Von den Vortheilen, welche die Declamation gewährt.

Bei einer schönen Kunst nach ihren Nutzen fragen, verräth nicht mehr Beruf zu derselben, als es Beruf zur Liebe verräth, sich, beim Anblick eines schönen Mädchens, nach ihrem Vermögen zu erkundigen. Jede schöne Kunst belohnt sich durch sich selbst, durch das angenehme Spiel der Kräfte unsers Geistes, welche sie in Bewegung setzt, erhöht, veredelt. Um sich Schüler zu erwerben, die ihrer würdig sind, bedarf die Declamation gewiß keines Fürsprechers; dennoch wollen wir einiges über die Vorzüge und den Nutzen derselben anführen, theils, um die Freunde dieser Kunst auf einiges aufmerksam zu machen, was sie von ihren Bemühungen vielleicht selbst nicht erwarteten, theils, um sie vor der Verachtung derjenigen zu verwahren, welche jede Kunst nur in sofern lieben, wiefern sie sich handgreiflich durch äussere Vortheile belohnt.

Der nächste Genuß, den die Declamation gewährt, besteht in dem unmittelbaren Ver-

gnügen der Darstellung, welches jede schöne Kunst begleitet, und den Künstler zu einem irdischen Gott erhebt. Dieses Vergnügen ist es, welches der Künstler gegen alle Schätze der Welt nicht vertauschen würde, in dessen Besitze er sich glücklicher fühlt, als ein König, dessen zauberischer Reiz ihm seine Hütte in einen Pallast verwandelt. Aber die Fähigkeit zu diesem Vergnügen ist auch ein ächter Probierstein des Künstlergenius; und wehe dem, der es, ohne diesen Reiz zu fühlen, wagt, in den Tempel der Kunst zu dringen.

So große Freude die Declamation unmittelbar uns selbst gewährt, so große Gewalt ertheilt sie uns über andre.

Es ist ein so süß schmeichelndes Vergnügen, sich und andre in jene Begeisterung zu setzen, in der jeder sich in dem andern anbetet, und die großen Thaten und Tugenden eines großen Mannes in Gedanken nachthut, und in süssen Träumen den nach Thaten dürstenden Geist befriedigt, der nun den Fesseln des Standes und der kleinlichen Beschäftigung und allen

einengenden Verhältnissen entfliegt. — Und was für Nutzen kann der Redner stiften, wenn er die Gewalt, welche ihm seine Kunst über die Herzen der Menschen giebt, zu Beförderung edler, großer Endzwecke anwendet!

Ohne einen guten mündlichen Vortrag kann der Redner auf andre nur wenig wirken. Denn sinnliche Menschen, und das sind wir wohl fast alle, hängen von sinnlichen Eindrücken ab. Derselbe Aufsatz, (Gedicht oder Rede) werde uns vorgelesen, ohne Anstand, Ausdruck, Kraft, mit nichtssagendem Gesichte, mit flacher Eintönigkeit, mit rauher dumpfer oder krächzender Stimme, mit plumper breiter oder alberner und falscher Aussprache, mit unrichtiger Betonung; und dann von einem Menschen mit gebildeten Sprachorganen, geübter Stimme, die richtig und lieblich pronunciirt und accentuirt, affectvoll declamirt, und die Declamation mit den seelenvollsten Blicken, mit den redendsten Geberden begleitet: wird uns bei diesem nicht angenehm, interessant, geistvoll, rührend, einnehmend, bezaubernd seyn, was wir in jenes Munde fade, schaal,

lächerlich, ermüdend, oder kaum erträglich gefunden hatten? Der Schriftsteller, vorzüglich der schöne Geist, ist Tonsetzer, dessen Kunst nicht bemerkt, nicht empfunden wird, wenn seine Stücke nicht richtig, tactmäßig, mit feinem und vollem Ausdrucke, und im rechten Zeitmaaße vorgetragen werden. — Von dem richtigen und schönen Vortrage der Empfindungen und Gedanken, in Sprache, Stimme, Ton, Modulation, Anstand und Geberdung hängt mehr, als von dem, was wir selbst fühlen oder denken, mehr als von der in Worte gekleideten Wahrheit unsrer Gedanken und Stärke unsrer Affecten, der Eindruck ab, den wir auf andre machen, von welchem wieder der Erfolg abhängig ist.

Hat gleich die öffentliche Beredsamkeit in Deutschland kein so weites Feld, als sie es bey den Alten hatte, und noch jetzt in England hat, so giebt es dennoch bei uns zwei wichtige Stände, deren Beruf es ist, öffentlich aufzutreten, welche durch die Kraft ihrer Rede große Wirkungen hervorzubringen fähig sind, und deren Mitglieder in dem Maaße vorzüglich be-

lohnt zu werden pflegen, in welchem sie sich durch einen guten mündlichen Vortrag auszeichnen: den geistlichen Stand, und den Stand der Schauspieler.

Ueberzeugt von der Wichtigkeit des geistlichen Standes und seiner möglichen Wirkung auf Herz und Verstand kann man unmöglich den Wunsch unterdrücken, daß es seinen Mitgliedern mehr Ernst seyn möchte, Natur und Wahrheit zu befragen. Wann wird doch die widernatürliche Kanzel-Declamation austönen, wo immer der Jünger seinem Meister nachahmt, und Copie von Copie wird? Gewiß! Ja gewiß, vom heilgen Ansehn unterstützt, könnten diese Redner sich Lorbeern erringen, die nie verwelken.

Was die Bühne betrift, so ist kein Vernünftiger in Abrede, daß dieselbe ausserordentlich viel zur Bildung des Verstandes, zur Erlangung nützlicher Menschenkenntniß, zur Verbreitung einer faßlichen Philosophie des Lebens, und zur Veredlung des Herzens beitrage. Man kann diese Wahrheiten nicht genug wiederholen,

um die Mitglieder derselben, durch das Gefühl ihrer Würde und ihres Einflusses, anzufeuern, daß sie sich bemühen, alles das würklich zu leisten, was sie zu leisten im Stande sind.

Doch denkt man noch zu eingeschränkt von der Declamation, wenn man sie allein auf den Augenblick, worinn man öffentlich auf dem Rednerstuhl steht, verweiset. Sie wirkt auch auf Cathedern, zwischen Schulbänken, auf dem Zimmer und in Gesprächen. Sie wirkt oft desto mehr, je verborgener sie ist, und je weniger man sich ihrer Wirkung versieht. Ist es nicht überall von Wichtigkeit, seine Gedanken auf eine deutliche, verständliche Art vorzutragen, und seine Gefühle mit Natur, Wahrheit und Kraft mitzutheilen? Wann darf der Vater hoffen, mit seinen Ermahnungen, der Lehrer mit seinem Unterrichte, der Obere mit seinen Befehlen, der Gelehrte mit seinen Behauptungen, der Bittende mit Bitten, der Drohende mit Drohungen, das meiste auszurichten? Wenn Blick, Geberde, Ton und Sprache nichtssagend, geistlos, unverständlich, widersprechend sind? oder wenn sie das Auszudrük-

kende aufs lebendigste stärkste und schönste ausdrücken? Es ist niemand, dem körperliche Beredsamkeit nicht zur Empfehlung, und zum wahren Vortheil gereichte.

Wie manche Lücke in unsern gesellschaftlichen Unterhaltungen könnte nicht das Vorlesen guter Schriften ausfüllen! Die Alten kannten und schäzten diese Unterhaltung; warum bedienen wir uns derselben so äusserst selten? Vorleser, Zuhörer und Schriftsteller umschlingen sich hier und wirken gegenseitig auf einander. Auf diesem Wege wird manche Wahrheit bekannt, und Gegenstand des Denkens; man erwärmt sich gegenseitig zum Raisonniren, und tauscht seine Gedanken gegeneinander aus. Dem Vorleser selbst gewährt es ein süsses Vergnügen, seine Freunde auf diese Art zu unterhalten. Der gerührte Blick, welcher auf der Schönheit des Geschenks weilt, fließt auf den Geber selbst mit hin. Die Thränen, die dem Schriftsteller fliessen, fliessen auch dem Vorleser; und der Mann, der eine schöne That empfinden, und seine Empfindungen wahr und

voll vortragen kann, glaubt sich, ihn glauben andre derselben selbst fähig.

Jetzt kommen wir zu einem Nutzen, den vielleicht wenige Leser von der Declamation erwarten möchten. Er besteht in dem Einfluße, den sie selbst auf die Ausarbeitung einer Rede oder eines Gedichts hat.

Durch die Kenntniß der Stimme und die durch Uebung erlangte Erfahrung, wieviel ihr Ausdruck vermag, vermeidet der Redner die Disharmonie der Gedanken mit dem Vortrage derselben. Da kann er mit weiser Aufsicht über seine Einbildungskraft wachen, daß sie ihn nicht etwa einen Flug nehmen lasse, den seine Stimme nicht zu unterhalten vermag. Man muß daher bei jeder Leidenschaft sich selbst im Geiste sprechen hören. Aber nicht allein auf die Arbeit, die der Autor selbst vortragen will, hat die Kenntniß der Declamation Einfluß; auch jeder andre Schriftsteller, der für den Geschmack und das feine Urtheil des Gehörs schreibt, muß zugleich seine Gedanken im lauten Ausdrucke hören. Dadurch wird

alles rauhe und widrig klingende wegfallen. Es wird sich nach und nach in der Seele eine wesentliche Melodie bilden, in der sich die Worte von selbst an einander reihen, daß die Rede das Echo der Seele wird, und Wahrheit wirkt.

Schätzt man endlich Gelenkigkeit des Körpers, Feinheit, Anstand, Würde, Grazie in den Bewegungen; lernt man, um sich diese zu verschaffen, tanzen; liebt man eine angenehme Singstimme, und rechnet Geschicklichkeit in der Musik unter die äussern Vorzüge: wie sollte man denn eine richtige Aussprache, eine bedeutende und angenehme Betonung in Rücksicht auf die Bildung des Anstandes nicht schätzen? Dasjenige, was man einen guten Anstand nennt, gereicht gewiß jedem zur Empfehlung. Es wäre nur zu wünschen, daß so viele es nicht für die einzige Empfehlung halten, und die edelsten Künste nicht selten blos in Rücksicht auf die Bildung des Aeussern schätzen möchten.

Das Studium des mündlichen Vortrags gewährt also den Freunden dieser Kunst nicht blos großes Vergnügen, sondern es trägt auch viel zu ihrer Vervollkommnung bey, und verschaft ihnen einen nicht geringen Einfluß auf andre. Dabei dürfen sie nichts weniger als auf Belohnung ihrer Verdienste Verzicht leisten. Wenn denn aber auch hohe Titel und öffentliche Belohnung das Talent nicht immer auszeichnet, so kann doch ein einziger schöner Vortrag, worinn sich Gelehrsamkeit und Geschmack umarmen, oft sehr nachdrückliche Empfehlung seyn, die leicht eines Gönners Vorsprache entbehren kann, weil sie Herzen erobert, und Liebe und Achtung auf ein langes Andenken erwirbt.

Plan dieser Abhandlung.

Die Ordnung, in welcher eine Wissenschaft vorgetragen wird, ist so wenig gleichgültig, daß es nicht selten von derselben abhängt, ob sich der Leser eine richtige Vorstellung von der Wissenschaft mache, oder nicht. Am wenigsten darf eine richtige Ordnung bei Schriften vernachläßigt werden, deren Zweck es ist, dem Leser zu eigenen Uebungen Anleitung zu geben, um sich gewisse Fertigkeiten zu erwerben; denn bei solchen Uebungen kömmt alles darauf an, in welcher Ordnung sie angestellt werden. Wir theilen daher vor allen Dingen den Plan mit, nach welchem wir die verschiedenen Materien dieses Werks geordnet haben.

Wir theilen das Ganze in zwei Haupttheile: in die Pronuntiation und die Declamation. Die Pronuntiation ist so wenig ein Theil der Declamation, als die Grammatik ein Theil der Theorie des Styls; so wie aber diese jene voraussetzt, so wird auch zur Declamation die Pronuntiation, als Vorkenntniß, erfordert.

Die Pronuntiation beschäftigt sich mit der richtigen Aussprache der Elemente der Rede, an und für sich betrachtet, (ohne Rücksicht auf den Sinn, den sie ausdrücken) und mit der Verbesserung gewisser Fehler der Sprachorgane, welche sich verbessern lassen. Sie ist theils allgemein; theils conventionell, wiefern jede Provinz in der Aussprache gewisse Eigenheiten besitzt.

In einer guten Pronuntiation besteht ein großer Theil desjenigen, was man die Schönheit der Declamation nennt; eine Eigenschaft, über deren Nothwendigkeit man zwar einig ist, welcher man aber in den Schriften über den mündlichen Vortrag nicht immer ihre wahre Stelle angewiesen hat. Die Schönheit des mündlichen Vortrags besteht theils in der richtigen und möglichst angenehmen Aussprache einer Rede, ohne Beziehung auf den Sinn, den sie enthält, und blos als eine Reihe von Wörtern betrachtet; theils in der, dem Geiste der darzustellenden Rede angemessenen Verschönerung der natürlichen Ausdrücke der Empfindungen, vermöge welcher die rauhen und harten

Töne gemildert, und die schönen, wo möglich, noch schöner gebildet werden. Die erste Art der Schönheit gehört zur Pronuntiation, nicht zur Declamation, so wie ein gutes Instrument nicht zur Kunst, den Flügel zu spielen, gehört, obwohl es für einen Virtuosen sehr nothwendig ist; die zweite Art muß zwar zur Declamation gerechnet werden, aber nicht als eine für sich bestehende, sondern, wie ich glaube, als eine der Wahrheit untergeordnete, oder vielmehr, aus derselben herfliessende Eigenschaft.

Die Declamation (der Gegenstand des zweiten Haupttheils dieser Schrift) ist durch die mündliche Darstellung vorgezeichneter Ideen und Empfindungen erklärt worden. Wenn diese Erklärung, wie wir hoffen, nicht unrichtig ist, so folgt, daß das Gesetz für diese Kunst kein anders, als Wahrheit sey. Auch hat alles, was man in der Declamation Schönheit nennen kann, nicht blos in dem Gesetze der Wahrheit seinen Grund; sondern dieses Gesetz ist es auch, welches der Schönheit den eigentlichen Grad vorschreibt,

bis zu welchem sie sich erheben darf. Warum muß der Redner alles Unangenehme und Harte in dem Ausdruck der Leidenschaften, so viel als möglich, zu vermeiden suchen? Weil er als Mann vor Erziehung und Bildung, und vor einer Versammlung auftritt, welche ihm Ehrfurcht einflößt. Warum ist hingegen der Schauspieler in diesem Puncte in weniger enge Grenzen eingeschlossen? Weil er nicht sich, sondern seine Rolle spielt, bei welcher nicht selten unangenehme Ausdrücke (jedoch jedesmal nur in dem Grade, in welchem sie der Dichter vorschreibt) erforderlich sind, und selbst die glänzendste Versammlung für den Schauspieler so gut als gar nicht gegenwärtig seyn darf.

Durch diese Festsetzung eines einzigen Grundsatzes für die Declamation, muß nothwendig der Vortrag dieser Wissenschaft an Einfachheit und Deutlichkeit gewinnen; zwei Eigenschaften, auf welche wir, bei der gegenwärtigen Abhandlung, vorzüglich hinzuarbeiten gesucht haben. Dieser Zweck scheint uns am besten dadurch erreicht werden zu können, daß man das Geschäft des Declami-

kens, nach der natürlichen Ordnung der Gegenstände, mit denen es sich beschäftigt, stufenweise darzustellen unternimmt. Und auf diese Idee gründet sich die Ordnung, welche wir in der Stellung unsrer Materialien über die Declamation befolgt haben. e)

Im Allgemeinen sind die Gegenstände der Declamation Ideen und Empfindungen. Es wird daher in dieser Rücksicht

1) von der Ideendeclamation,

e) Wenn man die Declamation nach der Ordnung der Mittel abhandelt, deren sie sich bedient, so ist diese Methode zwar an sich nicht zu tadeln, allein sie scheint auch weiter keine Vorzüge zu besitzen; am wenigsten ist sie für Anfänger zweckmäßig, da diese, vermittelst derselben, nur sehr schwer eine Vorstellung von dem Ganzen des mündlichen Vortrags erhalten, und da bei dieser Methode nothwendig viele Dinge aus ganz verschiedenen Fächern (in Rücksicht auf eine philosophische Ordnung betrachtet) zusammengestellet werden müssen.

2) von der Empfindungsdeclamation gehandelt, so daß die einzelnen Puncte, auf welche es bei diesen beiden Gegenständen ankömmt, nach ihrer natürlichen Ordnung vorgetragen werden.

Da der Ausdruck der Empfindungen insbesondre auf eine eigne Art durch die Versification modificirt wird, so folgt auf den Abschnitt von der Empfindungsdeclamation überhaupt

3) der Abschnitt von der Declamation der Verse.

Da aber bei dem Ausdrucke der Gedanken und Empfindungen zu gleicher Zeit a) der Zweck des Vortrags b) der Ort und die Anzahl der Zuhörer in Betrachtung gezogen werden muß; so wird, nach den vorhergehenden allgemeinen Abschnitten, in Rücksicht auf den ersten Punct

4) von dem Vortrage des Vorlesers,

5) von dem Vortrage des Redners — des geistlichen und weltlichen —

6) von dem Vortrage des Schauspielers, und in Rücksicht auf den zweiten

7) von der Temperatur der Stimme gehandelt. Endlich folgen

8) einige Bemerkungen über das Studium der Declamation.

Von der

Pronuntiation.

Erster Abschnitt.

Von den Werkzeugen der Sprache.

Es würde zu weit führen, wenn man alle Werkzeuge, die die Natur zur menschlichen Sprache anwendet, nach der Zergliederungskunst hier beschreiben, jeden Knochen, Knorpel, Muskel, jede Membrane, jedes Ligament u. s. f. untersuchen wollte. Wenn die Frage ist, wie die Violine gespielet wird, würde man zu weit ausholen, wenn man alle Theile dieses Instruments, ihren Zusammenhang, die Art des Holzes, den Stimmstock, die Darmsaiten u. s. w. beschreiben, wenn man angeben wollte, welche Muskeln und Flechsen die Finger in Bewegung bringen, und was jedes für ei-

nen Namen hat. Geige und Bogen liegt nun einmal fertig auf dem Tische, und nun frägt es sich nur, wie wird sie angefaßt, wie werden die Finger gesetzt, wie wird der Bogen geführt? wie wird Ton und Gesang hervorgebracht? — Wir haben eine tönende Kehle, einen hohlen Mund, eine bewegliche Zunge, — wie spricht man damit?

Um aber doch diejenigen Leser nicht ganz unbefriediget zu lassen, die nie Gelegenheit gehabt haben sich mit diesen innern Theilen unseres Körpers bekannt zu machen, so soll hier bey jedem zur Sprache beitragenden Werkzeuge das Nothwendigste von seiner Struktur mit beigebracht werden. Die Hauptwerkzeuge zur Sprache sind also folgende sechs:

1. Die Stimmritze.
2. Die Nase.
3. Der Mund.
4. Die Zunge.
5. Die Zähne.
6. Die Lippen.

I. Die Stimme.

Die Stimme ist noch bey weitem nicht Sprache, sie ist nur ein Theil, ein Mittel, oder gleichsam ein Werkzeug dazu. Man kann auf einem Selbstlauter die ganze Tonleiter laut und rein durchlaufen, ohne eine Sylbe, vielweniger Worte hören zu lassen. Eigentlich ist sie bey der Sprache nicht unumgänglich nöthig. Man braucht sie nur, um in einer größeren Entfernung gehört zu werden. Wenn die Menschen sich immer ganz nahe wären, und jeder ein feines Gehör hätte, könnten sie eben so gut leise, das ist, mit bloßem Winde sprechen. Man könnte daher wohl auch bloße tonlose Luft zum Hauptwerkzeuge der Sprache annehmen.

Allein, da hier immer von der lauten, tönenden Sprache gehandelt wird, so müssen wir auch immer die tönende Stimme, das ist, die durch gewisse Werkzeuge zum Zittern gebrachte Luft, als nothwendig annehmen. Hieraus folgt wieder eine Unterabtheilung von Werkzeugen, nämlich die Lunge, die Luft-

röhre, der Luftröhrenkopf und die Stimmritze, die vereiniget die Stimme hervorbringen.

Die Lunge.

Jedermann hat zwei Lungen, die rechte ist immer etwas größer. Beide haben die Gestalt eines Zuckerhutes, oder eines unregelmäßigen, oben etwas stumpfen Kegels. Sie bestehen aus einem häutigen Gewebe, und aus lauter Bläschen oder Zellen, und sind daher geschickt Luft einzunehmen. Wenn sie durch das Zwerchfell und die Ribben zusammengedrückt werden, so wird die in ihnen enthaltene Luft herausgestossen. Läßt sodann der Druck der Ribben nach, und weicht das Zwerchfell wieder hinab, so dringt die äussere Luft durch ihre Schwere wieder hinein, und so entsteht das Athemholen.

Wenn sich der Mensch in einem ruhigen Zustand befindet, und das Athemholen seinen gewöhnlichen Gang fortgeht, zieht die Lunge die Luft ein, und sobald sie voll davon ist, stößt sie diesel-

be sogleich wieder von sich. Dagegen, wenn sie die Luft von sich gestossen hat, zieht sie dieselbe nicht augenblicklich wieder ein, sondern macht eine Pause. Sie ist daher eine längere Zeit leer, als mit Luft angefüllt. Das Einziehen der Luft geschieht auch viel langsamer, als das Hinausstossen.

Wenn man aber im Sprechen begriffen ist, so geschieht das Gegentheil. In den Zwischenräumen und Absetzen der Rede holt man geschwinder Athem, und wenn die Lunge einmal gefüllt ist, so wird die Luft, die sich in eine Stimme verwandeln, und durch verschiedene Hindernisse durchdrängen muß, nur langsam herausgelassen; es bleibt also die Lunge eine längere Zeit mit Luft gefüllt, als ausgeleert.

Bei dem Athemholen finden sich sehr oft auch Gebrechen und Fehler ein. Gleichwie mancher schlechter Geiger in seinem ganzen Leben nicht erlernt den Bogen gehörig zu führen, so geht es auch manchem schlechten Sprecher mit dem Athem; er lernt nie das Maaß der Luft zu kennen, das er zu dieser oder jener

Periode nöthig haben wird, und das er schon in der Lunge vorbereiten sollte. Drum geht ihm oft mitten in der Konstruction der Vorrath aus, und er muß entweder ganz zur Unzeit abbrechen, und neuen Athem holen, oder die Lunge mit vieler Mühe noch mehr zusammendrücken, und den noch übrigen, so zu sagen, unangreiflichen Vorrath Luft zu Hülfe nehmen, um den Sinn noch zu endigen, welches immer übel genug läßt. Wir sehen bey Kindern, die so eben sprechen gelernt haben, daß sie dieses Athemmaaß nur nach und nach kennen lernen; im Anfang holen sie meist nach jedem Worte neuen Athem. Manche schon Erwachsene, die im Lesen noch nicht genug geübt sind, holen mitten in einem Worte, das sie nicht geschwinde lesen können, Athem, um ihre Verlegenheit zu bemänteln, und um uns glauben zu machen, als wäre ihnen eben der Athem ausgegangen; sie hoffen dadurch Zeit zu gewinnen, das Wort heraus zu buchstabiren.

Die Luftröhre.

Die Luftröhre ist der Kanal, durch den man die Luft in die Lungen ein- und ausziehet. Sie

ist eine aus knorplichten von hinten nicht ganz zusammengeschloßenen Ringen, und fleischigen Fasern zusammengesetzte cylindrische, doch etwas zusammengedrückte Röhre, die sich durch zusammenschieben verkürzen, und durch auseinanderziehen verlängern läßt. Mit ihrem oberen Ende hängt sie an dem Luftröhrenkopf fest, und ihr Unteres theilet sich gabelförmig in zwey Aeste oder kleine kurze Kanäle, davon einer in die rechte, der andre in die linke Lunge läuft; wodurch beyde Lungen gleichsam an einem Hauptstamm verbunden werden.

Galen, und nach ihm alle Alten, ja auch viele Neuere waren der Meinung, daß die Luftröhre einen ganz besondern, und nothwendigen Antheil an der Stimme habe, bis Dodart f) klar zeigte: daß sie nur in so weit zur Stimme beyträgt, als sie der nothwendige Kanal ist, der die Luft aus der Lunge dem Stimmhäutchen zuführt, daß sie aber zum Zit-

f) Sur la formation de la voix, par Monsieur Dodart.

tern der Luft gar nichts wirkt, sondern hier nur das ist, was bey der Orgel die Windlade.

Der Luftröhrenkopf.

Ueber der Luftröhre befindet sich ein aus Knorpeln, Muskeln, Bändern und Membranen bestehendes etwas weiteres, aber viel kürzeres Stück Röhre, das sich so wohl von oben gegen den Rachen, als auch unterwärts in die Luftröhre öffnet. Es stellt gleichsam eine Büchse oder ein hohles Gefäß vor, dessen vorwärts gekehrte Seite etwas hervorragt, länger und mehr verschlossen, die hintere Seite dagegen kürzer ist, und obenher eine weite Oeffnung hat. Man nennet dieses Gefäß den Luftröhrenkopf, vermuthlich weil es so auf der Luftröhre sitzt, wie der wahre Kopf auf seinem Rumpfe. Dieser Luftröhrenkopf ist beweglich und zieht sich bey dem Sprechen und Schlucken bald auf bald abwärts, wie man leicht bemerken kann, wenn man den Finger darauf hält.

Dieses Gefäß nun enthält den Sitz der Stimme, das ist, die Stimmritze oder die Luftröhrenspalte, wovon gleich unten das Mehrere folgen wird. Um dieses dem Menschen so nützliche und theure Geschenk recht wohl zu verwahren, hat es der Schöpfer mit besonderer Vorsicht vor allen äußeren Anfällen dadurch geschützt, daß er über dieses Gefäß einen beweglichen Deckel gesetzt hat, der alle fremden Körper, die in die sehr enge Ritze fallen, und sie verstopfen könnten, entfernt halten soll. Da gleich hinter der Luftröhre die Schlundröhre mit ihrer Oeffnung ansteht und Speis und Trank über die im Wege stehende Luftröhre hinüber gehen muß, so war dieser Deckel unvermeidlich.

Die Stimmritze oder Luftröhrenspalte.

Oben in dem Luftröhrenkopf unter dem Kehldeckel sind zwey Membranen oder Häute horizontal ausgespannt, deren jede die Oberfläche eines halben, beyde zusammen aber die Oberfläche eines ganzen Cirkels ausmachen; mit der äussern runden Seite hangen sie an der Wand des Luftröhrenkopfes feste, ihre gera-

den Seiten aber sind einwärts gegen einander gekehrt, so daß sie vereinigt nur eine Linie, das ist, den Durchmesser des Cirkels vorstellen. Wenn die zwei geraden Kanten oder Ränder dieser Membranen sich durchaus nach der ganzen Länge berühren, so schließen sie so genau zusammen, daß sie auch nicht ein Atom von Luft durchlassen: geben sie sich von einander, so machen sie immer eine, dem Durchschnitt einer Linse ähnliche Oeffnung, wie ohngefähr das Mundstück der Hautbois oder des Fagots.

Ist diese Oeffnung nicht so groß, daß durch dieselbe die von der Lunge herangedrückte Luft ganz freyen Ausgang findet, sondern sich mit einiger Gewalt durchdrängen muß, so reibt sie sich an den beyden Rändern der Membranen, und bringt sie zum Zittern. Dieses Zittern geschieht mit so außerordentlicher Geschwindigkeit, daß die Stöße, die die Luft durch das Hin- und Herschnellen der Häutchen bekömmt, fast in Eins zusammenfließen, und durch unser Ohr nicht mehr von einander unterschieden werden können; so wie dem Auge die Speichen eines schnell umlaufenden Rades

in eine Scheibe zusammen zu rinnen scheinen. Auf diese Art werden dem Ohre die wiederholten Luftstöße zu einem Tone, und dieser heißt Stimme.

Die oben beschriebene Oeffnung, (die Stimmritze) hat ihre Gränzen. Wenn sie in der Mitte, dem kleinen Durchmesser nach, den zwölften oder höchstens den zehnten Theil eines Zolles offen steht, so hört die Stimme auf, weil die Luft da schon frey durchziehen kann, und keine Reibung mehr verursachet. Je enger sich diese Membranen zusammenziehen, das ist, je mehr sich ihre Ränder der geraden Linie nähern, je höher wird immer der Ton. Man kann diese Ränder wie zwey Saiten betrachten. Jemehr eine Saite gespannt wird, je höher wird ihr Ton; so auch die Häutchen unserer Stimmritze, je mehr sie sich der geraden Linie nähern, je mehr müßen sie gespannt, folglich ihre Zitterschläge geschwinder seyn; und das ist eigentlich, was den Ton immer höher macht. Die durch die Stimmritze durchstreichende Luft thut das, was bei den Saiten der Bogen. Sie

reibt ihre Kanten, und macht sie bald langsamer, bald geschwinder beben, je nachdem sie mehr oder weniger gespannt sind. Und von dieser Seite betrachtet, gehörte unsere Stimme zu den Saiteninstrumenten. g) Dodart aber hat die Verschiedenheit der Töne nicht sowohl in die Spannung der Stimmhäutchen, als in die Erweiterung und Verengerung der Oeffnung gesetzt, und so würde die Stimme zu einem Wind- oder Blaseinstrument. Allein beyde Meinungen lassen sich vereinbaren, und sie können in verschiedener Betrachtung beyde volles Gewicht für sich haben. Denn es kann an der Stimmritze keine Veränderung vorgehen, das ist, sie kann nicht weiter oder enger werden, ohne daß ihre Ränder auf- oder abgespannt werden; und so umgekehrt, können sich die Ränder nie mehr oder weniger spannen, es sey denn, die Stimmritze werde zugleich auch enger oder weiter. Und so steht die Ferreinsche Spannung, und

g) Dieses war die Meinung des M. Ferrein, Recueil de l'academie des Sciences, année 1741.

die Dodartsche Oeffnung unzertrennlich beisammen. Die eine ist zur Stimme so nothwendig, als die andre. Ja die Natur der Sache scheint es zu fordern, daß die Oeffnung der Stimmritze mit der Spannung der Ränder immer in einem gewissen Verhältnisse stehe. Sind die Ränder stärker angespannt, so erfordern sie, wenn sie zum Zittern gebracht werden sollen, einen stärkern Grad der vorbeiziehenden Luft. Nun wird dieser stärkere Grad dadurch erreicht, daß das Loch, durch welches die Luft durchziehen muß, enger geworden ist. Indem also die Luft sich durch eine engere Oeffnung durchdrängt, reibt sie die Ränder dieser Oeffnung viel stärker, und zwar in einem solchen Grade, daß sie davon zittern.

Daß Weiber und Kinder meistens eine hohe, Männer hingegen eine tiefere Stimme haben, kömmt daher, weil bey jenen der Luftröhrenkopf viel kleiner, die Stimmhäutchen kürzer h) und überhaupt alle Theile zarter sind.

h) Wenn man zwei Saiten, deren eine etwas kürzer ist, mit gleicher Kraft spannt, so

II. Die Nase.

Da die Nase der vorzüglichere Kanal des Athmens ist, und da die Oeffnung derselben gerade über dem Luftröhrenkopf zu stehen kömmt, so scheinet die natürliche Ordnung zu fordern, daß wir sie noch vor dem Munde vornehmen, ob wohl dieser bey der Sprache ein weit wichtigeres Werkzeug ist. Der innere Bau der Nase kann mit der Gestalt eines gewölbten Kanals, oder Bergstollens verglichen werden, dessen Grundfläche schmäler ist, als die aufrechten Seitenwände, welche sich oben wie ein gothisches Gewölbe zusammenschließen. Der Kanal wird der Länge nach durch eine Scheidewand in zwey Theile oder Straßen getheilet. Außer der Hauptöffnung, die aus dem Hals in denselben gehet, fallen auch in seine Seitenwände manche andere Oeffnungen, deren Beschreibung, weil

gibt die kürzere immer einen höhern Ton, weil ihre Schwingungen kürzer, folglich auch geschwinder sind. Sollte die längere Saite zu eben dem Ton gestimmet werden, den die kürzere gibt, so müßte sie nach Verhältniß um so mehr angespannt werden.

sie mit der Sprache nichts gemein haben, man hier vorsetzlich übergeht.

Bey Leuten, die die Scheidewand durch Krankheit oder andere Zufälle verlohren haben, oder bey denen eine der beiden Abtheilungen durch Auswüchse, oder Unrath verstopft ist, hat die Sprache immer etwas Mangelhaftes und Widriges für unser Ohr. Wir haben nur zwey Laute oder Buchstaben, die durch die Nase ausgesprochen werden, nämlich m und n. Wenn wir dabey ganz den Schall hören sollen, zu dem unser Ohr gewöhnt ist, so muß die tönende Luft durch die Scheidewand in zwey Theile gleichsam geschnitten werden, sonst ist m und n nicht mehr was es seyn soll.

Die Oeffnung, durch die die Luft aus der Kehle in den Nasenkanal gehet, hat auch ihre Art von Klappe, die sich bald öfnet, bald schließet; und diese Klappe ist das Gaumensegel. Wem dieses Gaumensegel ganz mangelt, oder bey wem es nur in soweit mangelhaft ist, daß es die Mündung des Nasenkanals nicht ganz bedeckt, der kann ausser dem m und n kei-

nen Buchstaben, es mag ein Selbst- oder Mitlauter seyn, rein aussprechen; er wird immer durch die Nase sprechen.

III. Der Mund.

Der Mund ist jedermann zu bekannt, als daß wir uns in eine weitläuftige Beschreibung desselben einlassen sollten. In soweit der Mund zur Sprache mitwirket, müssen wir besonders zwey Stücke anmerken, den weichen Gaumen, und die Beweglichkeit des unteren Kiefers.

Der Gaumen, das Gewölbe, oder die Decke des inneren Mundes ist von den vorderen Zähnen an gegen den Schlund, der Länge nach, ohngefähr drey viertel Theile ganz hart; bey dem vierten Viertel fängt eine horizontal ausgespannte, gegen hinten zu etwas abhängige weiche Haut an, die sich an das Gaumensegel anschließt. Diese Haut nennen wir den weichen Gaumen. Bey manchen Gelegenheiten legt sich der hintere Theil der Zunge an dieselbe an, um den Zungenkanal

i) zu schließen, wie solches unten bey der Beschreibung der einzelnen Buchstaben, so oft der Fall vorkömmt, jedesmal angemerkt werden wird.

Die Beweglichkeit des unteren Kiefers kömmt der Sprache treflich zu statten. Denn da die Zunge den ganzen Raum des inneren Mundes einnimmt, so könnte sie ihre zur Bildung der Buchstaben nöthigen Bewegungen nicht so geschickt ausführen, wenn sich nicht der untere Kiefer hinabbegäbe, den inneren Mund erweiterte, und dem Spiele der Zunge Raum verschafte. Man kann zwar bey festzusammengeschloßenen Zähnen zur Noth und mit etwas Mühe noch immer vernehmlich sprechen, allein da ist die Sprache von ihrem Wohlklang, und ihrer Annehmlichkeit so weit entfernt, daß sie vielmehr zurück schreckt. Es ist der charak-

i) Unter dem Zungenkanal wird hier der innere Raum des Mundes verstanden, der sich zwischen der Zunge und dem Gaumen befindet, und durch den die Stimme durchzieht.

teristische Ausdruck der Rachgier und Wuth, das Zähneknirschen. Die Zunge ziehet sich nämlich gegen den Mund zurück, so daß ihre Spitze in die Mitte des Mundes, wo er eben am geräumigsten ist, zu liegen kömmt, folglich freyeres Feld zu ihren Bewegungen findet. Sie formet da alle Buchstaben, aber die meisten sehr undeutlich. Dazu kömmt, daß die Zähne nie so genau zusammen auf einander schließen, daß nicht der Schall der Stimme durch die Zwischenräume, obschon sehr gedämpft, doch immer noch hörbar durchdringen könnte. Es ist also ausgemacht, daß zur Vollkommenheit der Sprache sich nicht nur die Lippen öffnen, sondern auch die zwey Reihen Zähne nach einem gewißen Verhältniße von einander entfernen müssen.

Endlich wollen wir bey dem Munde nur noch anmerken, daß alle in demselben enthaltenen Wände und Werkzeuge, wenn sie ihre Verrichtungen genau erfüllen sollen, immerwährend benetzt seyn müßen, wozu eine ziemliche Anzahl Speicheldrüsen, die in diesem Umfange allenthalben ausgetheilt sind, die nöthige

Feuchtigkeit hergeben. Wo es an genugsamer Feuchtigkeit mangelt, wird hauptsächlich die Zunge zu ihren schnellen Wendungen zu unbeugsam und starr; wo sie sich immer anlegt, paßt sie nicht so gut auf, als wenn etwas Feuchtigkeit dazwischen ist. Wir sehen an Kranken, denen die Hitze die Werkzeuge ausgetrocknet hat, wie schwer und unverständlich sie lallen.

IV. Die Zunge.

So wie die Luft, oder die Stimme der Hauptstoff zur Sprache ist, so ist die Zunge das Hauptwerkzeug, diesen Stoff zu bearbeiten und auszubilden. Es sind nur wenig Laute oder Buchstaben, bey denen sie müßig bliebe; sowohl Selbstlauter als Mitlauter bedürfen ihrer Hülfe. Wir werden unten bestimmt anzugeben trachten, was sie bey jedem für eine Lage nehmen muß; hier wird es genug seyn nur noch zu sagen, daß sie den Kanal des Mundes, den wir, meist eben nach diesem Hauptwerkzeuge, den Zungenkanal nennen werden, bald verengert, bald halb, bald ganz

schließt, daß sie bald ruhig liegt, bald zittert, sich bald an den Gaumen, bald an die Zähne anlegt, und so fast beständig in Bewegung ist. Diese bey der Sprache immerwährende Beschäftigung der Zunge muß den ersten Spracherfindern so auffallend gewesen seyn, daß die meisten den Begriff, zu dem wir das eigene Wort Sprache haben, durch Zunge ausdrückten.

V. Die Zähne.

Jetzt wollen wir sehen, was die Zähne bey der Sprache für einen Antheil haben. Dieser ist freylich sehr gering. Wenn man betrachtet, daß Leute, die alle Zähne verlohren haben, dennoch ganz verständlich sprechen, so muß man dieses Werkzeug gewiß allen übrigen an Wichtigkeit nachsetzen, weil es zur Noth auch ganz, von den anderen hingegen keines entbehret werden kann. Doch muß ich gestehen, daß die Zähne überhaupt zu dem Wohlklang der Sprache viel, und zwar dadurch beytragen, daß sie hart und etwas schneidig sind. Denn alle Töne, die über sie wegziehen,

klingen schärfer, schneidiger, und reiner, als wenn sie über stumpfe und weiche Ränder hinschleichen. Unmittelbare Dienste aber leisten sie nur bey dem ſ und den damit verwandten Buchstaben sch, z, wie auch bey f, und v. Wie sie sich dabey verhalten, wird bey den einzelnen Buchstaben angezeigt werden. Hier will ich nur noch anführen, auf was für eine Art sich die Sprache den Umstand, daß sich die unteren Zähne hinter die oberen verschieben, zu Nutze macht.

Wenn sich die unteren Zähne aus ihrer gewöhnlichen Lage etwas hinablassen, doch so, daß ihre Schneide von den oberen Zähnen noch etwas bedeckt bleibt; wenn ferner die Zunge sich mit ihrer Spitze an die Wurzel der unteren Zähne, mit ihrem Rücken aber an den Gaumen anlegt, so, daß in der Mitte noch eine kleine Rinne offen bleibt, so wird die Luft zwischen dem Gewölbe des Gaumen und der nach demselben abgepaßten Zungenspitze auf die Schneide der unteren Zähne hingeleitet, und durch diese gleichsam in zwey Theile zerschnitten, woraus denn der säuselnde Laut des

Buchstabens ſ entſteht. Es iſt für dieſen und alle ähnliche Laute beßer, wenn der Mund aller Zähne beraubt iſt, als wenn ihm nur einige Schneidezähne fehlen; denn in dem erſten Falle vertritt das durchaus ebene Zahnfleiſch einigermaßen die Stelle der Zähne, in dem letzteren aber wird durch die Lücken eine gewaltige Verwirrung aller Ziſchlaute angerichtet, wie man es an Kindern wahrnimmt, die ſchon ganz gut geſprochen haben, aber ſo, wie ihnen die Milchzähne ausfallen, eine andere verſtümmelte Ausſprache bekommen.

VI. Die Lippen.

Bey der Sprache leiſten die Lippen wichtige Dienſte. Ohne ſie würden wir viele in allen Sprachen häufig vorkommende ſchöne körnige ausdruckvolle Buchſtaben und Sylben vermiſſen. Denn nur ihnen haben wir die Laute, b, p, f, m, v, und w, zu verdanken; zugeſchweigen, was ſie zur Reinigkeit der Selbſtlauter beytragen, welches an ſeinem Orte gezeigt werden ſoll.

Zweiter Abschnitt.

Von den Elementen der Rede.

Von den Lauten oder Buchstaben.

1. Von den Selbstlautern.

Betrachtet man die Etymologie dieses Wortes, so ist ein Selbstlauter ein Buchstabe, der von sich selbst, und ohne Beyhülfe eines andern einen vernehmlichen bestimmten Laut giebt. Nach dieser Bedeutung des Wortes sollte ein jeder Buchstabe, der keiner andern Hülfe bedarf, Selbstlauter genannt werden. So können mit allem Rechte auch das l, r, ſ, m, und andere mehr für Selbstlauter angenommen werden, weil sie wirklich ohne alle Mitwirkung

eines andern Lautes deutlich vernommen werden können. k) Auf diese Art aber würden in der Sprache kaum einige, etwan nur diese wahre Mitlauter übrig bleiben, b, d, g, k, p, t; alle übrige wären Selbstlauter. Um also diesem Worte noch einen bestimmteren Verstand zu geben, muß eine andere Definition gesucht werden. Diese aber läßt sich nicht eher finden, bis man nicht genau untersucht hat, wie ein Selbstlauter entsteht.

Wir haben in unserer Sprache gewöhnlich fünf Hauptselbstlauter: a, e, i, o, u. Diese haben wieder ihre Unterabtheilungen å, ô, ů, u. d. gl. welche ohngefähr das sind, was bey der Musik die Semitöne. Alle zusammen können nur auf folgende Art hervorgebracht werden.

k) Viel bestimmter und der Natur gemäßer ist das Wort Vokal (Vocalis) denn es deutet schon von sich selbst an, daß ein solcher Buchstab blos aus der menschlichen Stimme (ex voce) besteht. Man würde vielleicht beßer Stimmlauter übersetzen.

1) Die Stimmritze tönt bey dem einen, wie bey dem andern, immer gleich, und zwar bey geschlossener Nase.

2) Die Stimme wird, so wie sie aus der Kehle kömmt, durch die Zunge, gleichsam wie durch einen Kanal, gerade den Lippen zugeleitet. Je mehr sich die Zunge bey dieser ihrer Verrichtung, besonders mit ihrer hinteren Hälfte hebt, oder niederlegt, je enger oder weiter wird dieser Kanal: je enger oder weiter dieser ist, je verschiedener ist der Laut.

3) Die weitere oder engere Oeffnung des Mundes vollendet endlich den Laut ganz, und giebt ihm seine Reinigkeit. 1) Ein Selbst-

1) Es ist hier wohl zu merken, daß die weitere oder enge Oeffnung des Mundes nicht unumgänglich nöthig ist, um die Verschiedenheit der Selbstlauter hervorzubringen. Man kann bey der nämlichen Oeffnung, die der Mund bey a hat, alle Selbstlauter, durch die einzige Veränderung der Zungenlage, vernehmlich aussprechen, aber sie lau-

lauter ist also ein Laut der Stimme, der durch die Zunge den Lippen zugeführt, und durch ihre Oeffnung herausgelassen wird. Der Unterschied zwischen dem einen und dem andern Selbstlauter wird durch nichts anders zuwege gebracht, als durch den weiteren oder engeren Durchgang, den entweder die Zunge, oder die Lippen, oder beyde zusammen gestatten.

Bey einem Selbstlauter haben weder die Nase, noch die Zähne den geringsten Antheil.

ten ganz gezwungen, und widerwärtig. Wenn aber dem natürlichen Lauf nach die Lippen dabey mitwirken, so erhalten die Buchstaben erst ihre Reinigkeit. Gleichwie nun hier immer von der gewöhnlichen und reinen Sprache die Rede ist, so werde ich die verhältnißmäßige Oeffnung des Mundes auch immer für nothwendig ansehen, ohne mich bey dem aufzuhalten, was hie und da erkünstelt werden kann.

Hieraus fließt von sich selbst der Unterschied zwischen Selbstlautern und Mitlautern, welcher darinn besteht, daß bey jenen die einzige, und reine Stimme lautet, bey diesen aber immer noch ein andrer Laut oder Geräusch, nämlich ein Sausen, ein Zischen, ein Schnarren, ein Windbrausen oder dergleichen damit verbunden ist, welches die lautere Stimme, wenn ich so sagen darf, verunreiniget.

Nach dem Obigen sind also bey Selbstlautern zwey Schleussen, Oeffnungen oder Thore, durch welche der Laut der Stimme durchgehen muß: eines ist dasjenige, das die Zunge, das andere, das die Lippen offen lassen. Die Erweiterung oder Verengerung dieser beyden Wege geschieht nicht gleichförmig, das ist, wenn der Kanal der Zunge sich erweitert, so erweitert sich nicht zugleich auch die Oeffnung des Mundes; ja dieses Verhältniß ist bey manchen Selbstlautern vielmehr umgekehrt. Bey dem u ist der Mund am wenigsten, das ist, in dem ersten Grade, bey dem a aber am meisten, das ist, in dem fünften Grade offen. Der

Zungenkanal hingegen ist bey dem u am meisten, oder in dem fünften Grade, und bey dem i am wenigsten, oder in dem ersten Grade offen. Die übrigen Selbstlauter sind zwischen diesen zwey äussersten eingeschlossen, und zwar in Ansehung der Mundesöffnung in dieser Ordnung:

u. o. i. e. a.

und in Ansehung des Zungenkanals in dieser:

i. e. a. o. u.

Noch muß ich bey den Selbstlautern eine kleine Bemerkung hinzusetzen, die etwa Stoff zu fernerem Nachdenken geben könnte. Mir scheint, wenn ich verschiedene Selbstlauter auch in dem nämlichen Tone ausspreche, so haben sie doch so etwas an sich, das mein Ohr täuscht, und mich glauben läßt, als läge eine Melodie darinn, die doch, wie ich gar wohl weiß, durch nichts anderes, als die Veränderung der Töne in höhere oder tiefere hervorgebracht werden kann. Wenn ich eine Reihe derselben in dem Verhältnisse, in welchem sich der Zungenkanal bei denselben öffnet, auf die nämliche Li-

nie des Notenpapiers setzte, und sie alle in einer und der nämlichen Höhe oder Tiefe ausspreche, so scheinen sie mir doch immer eine Art von Gesang auszumachen, oder wenigstens werde ich wider Willen verleitet, diejenigen Buchstaben, die eine grössere Oeffnung des Zungenkanals haben, höher anzustimmen. *)

*) Die nehmliche Beobachtung hat auch Herr Schocher gemacht, und auf dieselbe seine Scala für die Declamation gegründet, welche aus den fünf Haupttönen: u, o, a, e, i, besteht. Diese Idee des Herrn Schocher, welche auf eine richtige Beobachtung gebaut ist, kann für die Declamation von Wichtigkeit seyn, und verdient daher gewiß, von Kennern mit Aufmerksamkeit geprüft zu werden. Vielleicht gefällt es Herrn Schocher, sich bald selbst weitläuftiger und bestimmter hierüber zu erklären. S. Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben rc. von Christian Gotthold Schocher. Leipzig. 1791. S. 8. Daß die verschiedenen Selbstlauter wirklich in Rücksicht auf die Höhe und Tiefe auf die

2. Von den Doppellautern.

Wenn man unter dem Wort Doppellaut, oder Diphtong, seiner Etymologie nach, ver-

oben von dem Herrn von Kempeln (aus dessen vortreflichen Werke diese Stelle entlehnt ist) angegebene Art von einander verschieden seyn, wird man besonders dann gewahr, wenn man sich bemüht, jeden Selbstlauter so *vollkommen als möglich* auszusprechen. Diese Erscheinung bringt mich auf einen Gedanken, welcher, wenn er nicht ungegründet ist, zugleich die Erklärung derselben in sich schließt. Ich glaube nehmlich, daß zwischen der Oeffnung des Zungenkanals und der Oeffnung der Stimmritze eine gegenseitige Beziehung statt finde, so daß die Erweiterung des Zungenkanals zugleich eine Erweiterung der Stimmritze veranlasse, und umgekehrt. Den Einfluß der Oeffnung des Zungenkanals auf die Oeffnung der Stimmritze kann die angeführte Melodie der Selbstlauter beweisen; und den entgegengesetzten Einfluß der Erweiterung und Verengerung der Stimmritze auf die weitere oder engere Oeffnung des

stehen wollte, daß sich dabey zwey verschiedene Laute zugleich hören lassen, wie auf der Violine durch Doppelgriffe zwey oder drey zusammenstimmende Töne, so wäre dieses ein ganz irriger Begriff. Die menschliche Sprache kann mit einer Flöte verglichen werden; wie jene nur eine Stimmritze hat, so hat diese nur ein Ansatzloch. So wenig man nun

Zungenkanals können die Laute bestätigen, welche bei den verschiedenen Tönen der Empfindungen zum Vorschein kommen. Der Ton der Bewunderung, bei welchem sich die Stimmritze erweitert, gesellt sich, wenn er ohne Worte ausbricht, gewöhnlich zu dem o (o!) einem Vocal, welcher durch eine weite Oeffnung des Zungenkanals hervorgebracht wird; der Ton der hüpfenden Freude bricht gern in i (ih! ih!) aus, welcher Vocal durch eine kleine Oeffnung des Zungenkanals entsteht, so wie sich bei dem Tone der erwähnten Empfindung die Stimmritze verengt; u. s. f. — — — Nicht immer werden jedoch in einer Rede die Selbstlauter in ihrer Vollkommenheit ausgesprochen; daher ist auch die Melodie derselben nicht immer gleich bemerkbar.

auf der letzteren zwey verschiedene Töne zugleich anstimmen kann, so wenig kann man auch in der Aussprache zwey verschiedene Laute zur nämlichen Zeit hören lassen. Es giebt daher in der Sprache, nach dem strengsten Verstand, keine Doppellaute, vielweniger Dreylaute (Triphtongen). Sie können nur in der Schrift statt finden, und nach Adelungs Meinung Doppelbuchstaben genannt werden.

Um also näher zu bestimmen, was denn eigentlich die nun einmal angenommenen Diphtongen in der Aussprache sind, so müßen wir sie vorher unterscheiden, und in zwey Klassen theilen. In die erste setzen wir diejenigen, die in der Schrift zwar durch zweyerley Buchstaben angedeutet, aber in der Aussprache nur durch einen einfachen Laut ausgedrückt werden; in die zweyte aber diejenigen, die so wohl in der Schrift durch zweyerley Buchstaben bezeichnet, als auch in der Aussprache durch zwey Selbstlauter ausgedrückt werden. Die der ersten Klasse sind nur einfache Laute, die von den fünf Hauptselbstlautern sehr merklich abweichen, und gleichsam ihre Semitöne ausma-

chen. Diese in der Schrift auszudrücken, mußte man gewiße Zeichen haben; da man aber in dem von andern Nationen, die vielleicht diese Semitóne nicht hatten, entlehnten Alphabete keine solchen Zeichen fand, so haben die ersten Schriftsteller, weil sie entweder nicht Muth hatten, neue zu erfinden, oder es aus Bescheidenheit nicht thun wollten, oder auch nicht verstanden zu werden befürchteten, zwey Schriftzeichen oder Buchstaben zusammen genommen, um einen dritten Laut damit auszudrücken, und, wie in der Malerey durch Zusammenmischung zweyer Farben eine dritte hervorzubringen. Diese Zusammensetzung in der Schrift vermengte man aus Mißverstand mit der Aussprache, und nannte einen solchen Laut, der immer nur ein einfacher blieb, sehr unrichtig einen Doppellaut.

Was die zweyte Klasse der Doppellauter anbelanget, so kann man sie mit mehrerem Rechte so nennen, weil sie wirklich auch in der Aussprache durch zwey Selbstlauter ausgedrückt werden; aber diese stießen nie in einen Laut zusammem, sondern jeder wird besonders

gehört. Es werden nämlich zwey in der Schrift beysammenstehende Selbstlauter bey der Aussprache in **eine** Sylbe zusammengezogen, und geschliffen ausgesprochen; das ist, die Stimme schleift von einem Selbstlauter zu dem anderen hinüber, ohne dem zweyten einen besonderen Nachdruck zu geben; so wie in der Musik das Hinüberschleifen von einem Ton zu dem anderen ohne abzusetzen geschieht, welches in den Noten, durch einen darüber gesetzten krummen Strich angedeutet wird. Diese Art Diphtongen haben die Franzosen häufig, z. B. in veille, miel, oeil, pointe, taille u. s. f. Oft laßen sie dabey andre Buchstaben hören, als da geschrieben stehen, wie in Roi, loi, wo das i wie a lautet. Wir thun das nämliche. In **mein** machen wir das e zu einem a, in **euch** das e zu einem a und das u zu einem i, indem wir aich sprechen. Die gedoppelten Selbstlauter, z. B. in **Aal**, See, u. d. gl. sind nur länger gezogene Selbstlauter.

Zu der ersten Klasse gehören die Laute:

å, ô und û,

welche nach dem was bereits gesagt worden ist, keiner weitern Erklärung bedürfen; die

zweyte besteht aus folgenden Lauten: ei, ai, eu, au, oi.

ei,

ist aus den Lauten a und i zusammengesetzt. Wenn wir auf die Entstehung dieses Lautes Achtung geben, so werden wir finden, daß sich der Mund anfangs in dem nämlichen Grade und in der nämlichen Lage öfnet, als ob er den Laut a hervorbringen wollte; allein ehe die Stimme durch die Lippen dringen kann, zieht sich die untere Kinlade in die Höhe nach der obern zu, als ob i gebildet werden sollte; indem nun auf diese Art das a durch das i zurückgehalten wird und mit demselben zusammenschmilzt, entsteht ein dritter, von den beyden ersten verschiedener Laut: ei.

ai

In diesem Diphtong vereinigen sich gleichfalls die Vokale a und i, wie in dem ei; jedoch mit dem Unterschiede, daß der erstere Vokal a, vermittelst eines Verweilen auf demselben, bestimmt gehört wird, ehe sich sein Laut, durch die Verbindung mit dem i, in den Diphtong verändert. Dieser unangenehme Oberdeutsche Doppellaut findet im Hochdeutschen nur noch

in einigen wenigen Wörtern statt. Waise, orphanus, Kaiser, Saite, chorda, Laie, Main, Hain.

eu

scheint aus der Vereinigung der Laute a und ů zu entstehen, und zwar auf die nämliche Art, auf welche ei aus a und i gebildet wird.

au

ist aus den Lauten a und u zusammengesetzt, und wird ebenfalls wie ei gebildet.

oi

ist nur noch in einigen eigenthümlichen Namen gangbar: Groitzsch, Boitzenburg.

Die Griechen nannten die Diphtongen Euphonen oder Wohllaute, und ihre Sprache besaß deren in Menge. Es ist ausgemacht, daß keine Töne dem Ohre so schmeicheln als diese; allein zur Erreichung dieses Endzwecks ist es nöthig, daß man sie richtig ausspreche, und sie in ihrer wahren Fülle hören lasse. Die Kinder sollten daher gewöhnt werden, auf dem Vocal des Doppellauts, welcher es erlaubt, zu verweilen. In einigen wird der erste Laut verlängert, wie in ai, wo man auf dem a ver-

weilt und mit dem kurzen i schließt; in andern der letzte, und über den ersten wird schnell hinweggeeilt, wie in ei. Nimmt man hierauf keine Rücksicht, so werden die Diphtongen wenigstens unter die einfachen Vocale versetzt, und verlieren viel von ihrer eigenthümlichen Schönheit.

3. Von den Mitlautern.

Ein Mitlauter ist ein Laut oder Buchstab, der für sich selbst entweder gar nicht, oder nicht ganz rein vernommen werden kann, sondern, um vollkommen vernehmlich zu werden, noch mit einem andern Laut verbunden werden muß, es mag ihm dieser vor- oder nachgehen, ein Selbst- oder Mitlauter seyn. Die Mitlauter lassen sich unter folgende vier Classen bringen:

Erste Classe. Ganz stumme, die für sich selbst gar keinen Laut haben. Diese sind k. p. t.

Zweite Classe. Windmitlauter, die durch einen bloßen auf verschiedene Art

aus dem Munde gehenden Wind oder Hauch gebildet, und ohne Mithülfe eines andern Lautes, zwar schwächer, aber doch immer kenntlich vernommen werden. Diese Mitlauter sind folgende: f. v. h. ch. s. sch.

Dritte Classe. Stimmmitlauter, bei denen die Stimme immer mitlauten muß; wobei jedoch zu merken ist, daß hier durchaus vom lauten Sprechen die Rede ist. Diese sind: b. d. g. ng. l. m. n.

Vierte Classe. Wind- und Stimmmitlauter zugleich. Es giebt Buchstaben, bei denen diejenige Luft, die durch das Tönen der Stimme erzeugt wird, in dem Munde aufgehalten, und erst durch eine ganz kleine Oeffnung hinausgedrückt wird, wodurch ein Brausen oder Sausen entsteht, das sich neben der Stimme, und gleichsam mit

derselben vermischt hören läßt. Hieher sind r und w zu rechnen.

Gegenwärtige Liste unterscheidet sich von der gewöhnlichen dadurch, daß sich einige Buchstaben mehr darinnen befinden, als in dieser, andre hingegen, welche in der gewöhnlichen vorkommen, weggelassen worden sind. Hinzugesetzt sind: ch, sch, und ng, denn diese sind eigne Laute, und nicht aus andern zusammengesetzt, ob sie gleich in der Schrift aus zwei Zeichen bestehen. Weggelassen sind: c, q, x, und z; denn die beiden ersten klingen wie k, x klingt wie ks, und z wie ts.

Von den bisherigen Betrachtungen über die Natur und die Eigenschaften der Consonanten, wollen wir zu dem Mechanismus derselben übergehen, und zu diesem Zwecke, sie in Rücksicht auf den Sitz ihrer Bildung in verschiedene Classen bringen. Sie werden entweder durch die Lippen oder durch die Zähne, oder durch den Gaumen, oder endlich durch die Nase gebildet, und sind daher entweder Lippen- oder Zahn- oder Gaumen- oder Nasen-Mitlauter.

Lippenmitlauter sind: eb, ep, ew, ef, ev.
Zahnmitlauter: ed, et, es, esch.
Gaumenmitlauter: eg, ek, el, er, he, ech.
Nasenmitlauter: em, en, eng.

Ich habe vor alle Consonanten einen Vocal gesetzt, und rathe, sie auf diese Art auszusprechen, damit sich jeder von der Theorie ihrer Bildung vollkommen unterrichten könne. Denn bei der gewöhnlichen Art, den größten Theil derselben mit einem Vocal nach dem Consonanten auszusprechen, bleibt keine Zeit übrig, über den Mechanismus der Laute Bemerkungen zu machen, weil die Organe allezeit in der Lage liegen bleiben, welche zur Hervorbringung des am Ende stehenden Vocals erforderlich ist.

Billig sollte man die Kinder diese Consonanten genau in vorstehender Ordnung aussprechen lehren, und mit den Lippenmitlautern den Anfang machen; der Mechanismus ihrer Bildung ist am leichtesten zu begreifen, da er durch die Lippen geschieht, und sogar durch das Ge-

sicht bemerkt werden kann. Hier sollte man sie bemerken lassen, daß

eb und ep

durch eine und eben dieselbe Verrichtung der Lippen hervorgebracht werden, indem sich nehmlich die Lippen schliessen und der Stimme den Ausgang versperren; und daß der einzige Unterschied zwischen ihnen darinn bestehe, daß bei dem eb die Lippen sich anfangs blos gelinde berühren, wobei der Stimme der Ausgang nicht ganz und gar verwehret wird, und daß sie sich erst nach und nach zuschliessen, bis endlich die Stimme aufhört; dahingegen bei dem ep die Lippen sich mit einer solchen Gewalt zusammenpressen, daß kein Ton hindurchdringen kann. *) Zu gleicher Zeit ist es nothwen-

*) Bei dem P sind Mund und Nase geschlossen, wie bei dem B, nur schweigt hier die Stimme ganz. Das B hingegen fängt sich gleich mit der Stimme an, und wird seine ganze Dauer hindurch von derselben begleitet. Denn man kann auch bei geschlossenem Munde und Nase eine Stimme hören lassen, jedoch nur eine kurze Zeit und nicht sehr laut. von Kempelen.

dig, ihnen, bei beiden Buchstaben, einzuschärfen, daß der Laut derselben nicht eher vollkommen sey, und deutlich gehört werden könne, bis sich die Lippen nach der Zusammenpressung wieder auseinander gegeben haben. Wenn ich in der Aussprache der Wörter Sieb und Trapp, den Mund noch geschlossen habe, so habe ich die Laute b und p nur erst zur Hälfte vollendet, und es ist leicht, beide mit einander zu verwechseln; erst dann sind beide vollkommen deutlich, wenn ich die Lippen wieder geöffnet habe.

e w

Bei dem w werden die Ränder der beiden Lippen so wie bei dem b zusammengezogen, nur daß sie sich nicht ganz schliessen, sondern eben so viel Oeffnung lassen, daß etwas Luft hinausziehen kann. Die Stimme tönet wie bei dem b mit, aber mit dem Unterschied, daß sie hier nicht ganz eingeschlossen wird, sondern zwischen den Lippen einen Ausgang findet. Da aber dieser Ausgang sehr klein ist, so entstehen hieraus zwey Dinge: erstens, daß die halbeingesperrte Stimme nur dumpf lauten kann; zweitens, daß die Luft

sich mit Gewalt durchdrängen muß, und daher nothwendig ein Windbrausen verursacht; und eben diese zwei Dinge, nehmlich das Windbrausen mit der dumpfen Stimme vereinigt, geben das w. Die Sache noch kürzer zu fassen, ist w sagen nichts anders, als mit dem Munde blasen und die Stimme mittönen lassen.

ef

ist kein reiner Lippenconsonant, sondern zum Theil ein Zahnmitlauter. Die obern Schneidezähne liegen an dem inneren Rande der Unterlippe. Die Lippen sind noch etwas mehr geschlossen, als in dem ersten Grade. Die untere Lippe ist etwas einwärts gezogen, so daß ihr innerer Rand an die Schneide der oberen Zähne bis auf eine kleine längliche Oeffnung, die sie in der Mitte läßt, anschliesset. Wenn man in dieser Lage mit mäßiger Gewalt die Luft hinausstößt, so entsteht ein Geräusch, das fliessendem oder kochendem Wasser nahe kömmt. Die Zähne sind also unumgänglich nöthig, um dem f das Schneidendsiedende zu geben.

Darum können Kinder oder alte Leute, wenn sie die oberen Zähne verloren haben, kein scharfes reines f hören lassen.

ev

Dieser Consonant wird im deutschen immer zu Anfang der Wörter wie ein wahres f ausgesprochen. Wenn er aber in einigen wenigen Wörtern zwischen zwei Selbstlautern steht, so läßt man ihm doch zuweilen seinen gehörigen Laut, wie in Sclave. Seine Lage ist der Lage des f ganz gleich, und er unterscheidet sich von diesem Windmitlauter in sonst gar nichts, als daß er die Stimme mittönen läßt, wodurch er eben zu einem Wind- und Stimmmitlauter zugleich wird. Manche sind der Meinung, das v wäre nur ein verschärftes w, und in einiger Beziehung mögen sie auch wohl Recht haben. Allein die Sache nach der Strenge genommen, muß v von w doch immer wesentlich unterschieden seyn, weil zu dem letztern, wie wir gesehen haben, ein anderes Werkzeug angewendet wird.

Den nächsten Platz behaupten die Zahnmitlauter, denn das Organ ihrer Bildung

liegt dicht neben den Lippen. Bei Hervorbringung der unter diesem Titel angeführten Laute sind zwar die Zähne keinesweges geradezu beschäftigt. Allein da der Sitz ihrer Bildung nahe an den Zähnen liegt, so haben sie den Namen Zahnmitlauter erhalten, um sie von denen zu unterscheiden, welche weiter hinten an dem Gaumen entstehen, und daher Gaumenmitlauter heissen. — Wenn man

e d und e t

bilden will, so legt man die Spitze der Zunge an den Gaumen hinter den oberen Zähnen, so daß sie die Zähne fast berührt; sie sind blos darinne von einander unterschieden, worinn, nach dem Obigen, die Lippenmitlauter eb und ep von einander abweichen, daß nehmlich in dem einen der Schall verlängert werden kann, in dem andern nicht. Bei dem e d berührt die Zunge den Gaumen anfangs nur ganz leise, und schließt sich erst nach und nach ganz an denselben an, bis endlich die Stimme schweigt; dahingegen bei dem e t die Zunge sich so gewaltsam und dicht an denselben andrückt, daß die Stimme augenblicklich zurückgeschreckt

wird. Auch hier sind die Laute nicht eher vollkommen, bis sich die Zunge von dem Sitze der Bildung derselben wieder entfernt hat.

es

wird auf folgende Art gebildet. Die Zunge wird mit dem vordern Theile an den Gaumen angedrückt, jedoch so, daß die Spitze herabgebogen an dem Grunde der untern Zähne anliegt. Indem nun die Luft zwischen dem Gewölbe des Gaumen und der nach demselben abgepaßten Zungenspitze auf die Schneide der untern Zähne hingeleitet, und durch diese gleichsam in zwei Theile zerschnitten wird, entsteht der säuselnde Laut dieses Consonanten.

esch

nähert sich dem Pfeifen mehr, als das gemeine s, und ist von diesem letztern dadurch wesentlich unterschieden, daß die Zunge eine andre Lage hat; denn sie liegt hier mit der aufwärtsgebogenen Spitze an dem Gaumen, und formet dort die kleine Oeffnung, die sie bei dem s mit ihrem mittleren Theile macht. Die

Richtung der Luft, die sie bei dieser Lage bekömmt, trägt viel dazu bei, den Laut zischender zu machen; denn bei dem ſ wird sie durch einen bogenförmigen Kanal fortgeleitet, hier aber muß sie sich über eine schärfere Ecke, nämlich die Zungenspitze krümmen, woraus das schneidende Zischen entsteht.

Auf die Nasenmitlauter folgen die Gaumenmitlauter.

el und er

sind die ersten aus dieser Classe; sie werden ein wenig weiter hinten als ed und et gebildet. Das l entsteht dadurch, daß die Zunge die Stimme in zwei Theile theilt. Dieses geschieht auf folgende Art. Wenn die flache Zunge sich mit ihrer Spitze gleich hinter den obern Schneidezähnen an den Gaumen angelegt hat, und ihren hintern Theil liegen läßt, so bleibt bei den hintern Stockzähnen auf beiden Seiten eine kleine Oeffnung, durch welche die Stimme herauskann.

er wird durch eine sehr schnelle Bewegung der Zungenspitze, die an den Gaumen anschlägt, hervorgebracht. Allein diese Bewegung geschieht nicht etwan durch Muskeln

der Zunge, sondern bloß durch die Luft, die sich zwischen der Zungenspitze und dem Gaumen durchdrängt. Die Zunge liegt ungefähr wie bey dem t; sie bestrebt sich immer mit ihrer Spitze an dem Gaumen kleben zu bleiben, die Luft hingegen, sie wieder davon abzustoßen. Indem sie sich nun so wechselsweise eines das andre überwinden, und diese Abwechslungen mit der größten Geschwindigkeit vor sich gehen, so entsteht daraus ein Zittern der Zungenspitze.

Weiter an dem Gaumen bilden sich eg und ek

Die nehmliche Verwandschaft, die b mit p, und d mit t hat, hat auch g mit k. Wenn ich also das k beschreibe und nur noch erinnere, daß bei dem k, um es zu einem g zu machen, die eingesperrte dumpfe Stimme mitlauten muß, so hab ich alles gesagt, was sich von diesem Buchstaben sagen läßt. Das k entsteht auf folgende Art. Die Zunge, die gewöhnlich platt und horizontal in dem Munde liegt, und mit ihrem Rande rund herum an die untern Zähne anstößt, zieht ihre beiden Seitenwände gegen

die Mitte zusammen, wodurch sie sich aufrichtet, und im Durchschnitt eine eyförmige Gestalt erhält. Der vordere Theil, das ist die Spitze der Zunge, bleibt an den vordern untern Zähnen anliegen; der hintere Theil aber legt sich an den weichen Gaumen, und bedeckt den ganzen Rachen so, daß auch nicht die geringste Luft bei demselben heraus kann.

h

besteht blos in einem ausgestoßenen Athem, oder stimmlosen starken Hauch. Er kann zwar ohne Hülfe eines andern Buchstaben, aber nur sehr schwach, und kaum auf einige Schritte weit gehört werden. Ich sage vorsetzlich ein starker Hauch: denn man kann auch Hauchen, ohne im geringsten gehört zu werden. Was ist nun aber ein Hauch? Ein Hauch entsteht dadurch, daß sich die Stimmritze viel weiter öfnet, als es zur Stimme nöthig wäre, folglich der aus der Lunge kommenden Luft freien Durchzug gestattet. Vielleicht trägt zu diesem Hauch auch das Anstoßen der Luft an den Gaumen, und die übrigen Sprachwerkzeuge, und die Richtung, die sie dadurch bekömmt, etwas bei.

Dieser Buchstabe hat eine besondere Eigenschaft, die ihn von allen andern unterscheidet. Sie besteht in dem, daß er keine eigne Lage hat, sondern immer desjenigen Selbstlauters seine annimmt, der ihm nachfolgt.

ch

So wie ch im deutschen ausgesprochen wird, glauben einige, daß es weiter nichts als ein schärferes, mit Gewalt herausgestoßenes h ist. Allein wenn ich seine Lage etwas genauer bestimmt, und noch manche andre Nebenumstände angezeigt haben werde, wird man finden, daß es ein eigner, von dem h eben so, wie sch von f unterschiedener Buchstab ist. — Als sonderbar fällt bei demselben gleich dieses auf, daß er zweierley Lagen hat. Wenn er vor oder nach einem e oder i kömmt, so ist seine Lage ganz die Lage des Selbstlauters i, und er ist auch von dem i in nichts anderem unterschieden, als daß, statt der Stimme, die bloße Luft wirket. Man weiß aus dem Vorhergehenden, daß die Luft, wenn sie mit Gewalt durch eine enge Straße durchgepreßt wird, ein Geräusch verursachet. Nun ist bei dem Selbstlauter i der Zungenkanal

am engsten zusammengeschloßen; wenn also durch diesen engen Raum die Luft mit einigem Nachdruck durchgedrückt wird, so entsteht das Geräusch, das das ch ausmacht. Wenn es hingegen nach einem a o oder u folgt, so wird es in einer anderen Lage erzeugt. Die Zunge und alles übrige liegt wie bei k, nur mit dem kleinen Unterschied, daß sie mit ihrem hinteren Theile den Rachen nicht ganz genau, wie bei dem besagten Buchstaben, zuschließt, sondern in der Mitte eine kleine Oeffnung läßt, durch welche die Luft durchbrauset. Man versuche ach zu sagen, und ziehe das ch lang aus, so wird man die Zunge in einer ganz andern Lage finden, als bei ich, sie wird mit ihrem hinteren Theile aufgerichtet seyn, und mit der Spitze liegen. Beide ch haben zwar dieses mit dem h gemein, daß sie die nehmliche Mundesöffnung behalten, die ihr vor- oder nachgehender Selbstlauter hat. Uebrigens erfordert h so viel Luft oder Athem, und leert die Lunge so geschwind aus, daß man es kaum eine Secunde aushalten, hingegen das ch auch zehn Secunden lang ausdehnen kann.

Die drey Consonanten em, en, eng, machen die dritte Classe, die Nasenmitlauter aus, weil die Laute derselben vorzüglich durch die Nase dringen.

em

bildet sich, indem sich die Lippen, fast auf die nehmliche Art und in dem nehmlichen Grade wie bei eb, schließen, mit dem einzigen Unterschiede, daß die durch das Schließen der Lippen gehemmte Stimme, rückwärts durch die Nase dringt.

en

wird fast in der nehmlichen Gegend und durch den nehmlichen Mechanismus hervorgebracht, wie t. Von dem em ist es nur darinn unterschieden, daß dort die Lippen, hier aber die Zunge den Zungenkanal schließt, übrigens aber geht die Stimme eben so, wie bei jenem, durch die Nase.

eng

wird weiter hinterwärts, fast auf die nehmliche Art wie eg gebildet. Hier verliert sowohl das n als das g seine Haupteigenschaft, und beide

schmelzen so in Eins zusammen, daß ein dritter Laut daraus wird. Das n hat hier die Zungenlage des g, das g hingegen die Nasenöffnung des n.

Von den Sylben.

So wie ein Buchstabe ein einfacher Laut ist, welcher nicht in andre einfache Laute getheilt werden kann, so ist eine Sylbe ein articulirter Laut, welcher keine Theilung in andre articulirte Laute zuläßt, ausgenommen, wenn er aus einem Diphtong gebildet wird.

Bei den Sylben müssen, wie bei den Buchstaben, hauptsächlich zwei Dinge in Betrachtung gezogen werden: die Qualität und die Quantität. Die Qualität kann in doppelter Rücksicht betrachtet werden, in Rücksicht auf die Lieblichkeit und Rauhigkeit, und in Rücksicht auf die Stärke und Schwäche. Was die Lieblichkeit derselben anbetrift, so bildet die Vereinigung der langen Vocale und der Diphtongen mit den Halbvocalen die angenehmsten Töne; die Vereinigung der kurzen Vocale mit den

stummen und dem fliessenden r hingegen bringt die rauhsten und unangenehmsten Sylben hervor. Die Stärke und Schwäche derselben beruht auf den nehmlichen Grundsätzen, nur daß man die Regel hier umkehren muß. Die kurzen Vocale, in Vereinigung mit den Stummen und Windmitlautern und dem r bilden die stärksten Laute; denn die Stärke der Sylben hängt von einer schnellen und heftigen Bewegung des Athems und der Stimme ab.

Die zweite Eigenschaft der Sylben, die Quantität, hängt theils von dem Wort- theils von dem Redeaccent ab, und kann daher hier noch nicht in Betrachtung gezogen werden.

Von den Wörtern.

So wie die Sylben aus Buchstaben bestehen, so bestehen die Wörter aus Sylben; und so wie die Natur der Sylben von der Natur der Buchstaben, aus welchen sie bestehen, abhängt, indem einige Buchstaben leicht zusammenfliessen, andre hingegen nicht ohne

Schwierigkeit vereinigt werden können, so ist dieses der Fall auch bei den Wörtern, welche lieblich oder hart klingen, je nachdem sich die folgende Sylbe an die erste mit Leichtigkeit anschließt, oder nicht. Die Stärke und Schwäche der Wörter hängt offenbar ebenfalls von der Natur der Sylben ab, aus welchen jene bestehen. Ausser der Lieblichkeit und Rauhigkeit, der Stärke und Schwäche der Wörter muß noch eine andre Eigenschaft derselben in Betrachtung gezogen werden, nehmlich der Ausdruck, oder die vorzügliche Schicklichkeit einiger Wörter, gewisse Ideen zu bezeichnen. Dieser Ausdruck entsteht aus der Nachahmung, welche bald vollkommen, bald unvollkommen ist, und liegt in der bald mehr, bald weniger großen Aehnlichkeit des Klanges der Wörter mit den durch sie bezeichneten Gegenständen. Dieser Punct gehört jedoch nicht sowohl zur Pronuntiation, als zur Declamation.

Da die Wörter aus Sylben gebildet werden, so muß es nothwendig ein Zeichen geben, wodurch sich Wörter von bloßen Sylben unterscheiden; ausserdem würde die Sprache nichts als eine Reihe von Sylben seyn, unfähig

Ideen auszudrücken. Worte sind Zeichen der Ideen, Verwirrung muß folglich Verwirrung der Ideen selbst hervorbringen; nothwendig muß daher der Geist mit einem Blicke übersehen können, wieviel Sylben zu jedem Worte gehören. Die deutsche Sprache bedient sich zu diesem Zwecke eines sehr einfachen und bequemen Zeichens, des Wortaccents, welcher in den mehrsylbigen Wörtern immer eine Sylbe vorzüglich heraushebt. Dieses geschieht jedoch nicht etwa, wie bei den Alten, durch eine merkliche Erhebung oder Senkung der Stimme, sondern blos durch ein längeres Verweilen auf dieser Sylbe, oder durch einen stärkern Druck, den man ihr giebt. Liegt der Accent auf einem Vocal, so verweilen wir länger auf demselben; liegt er hingegen auf einem Consonanten, so eilt die Stimme schnell über den Vocal hinweg, und giebt dem Consonanten einen schärferen Stoß, wodurch die angestochene Sylbe von den übrigen unterschieden wird. Dieser Accent ist in den meisten mehrsylbigen Wörtern fest und unwandelbar bestimmt, und zwar durch die Bedeutung; man hebt nehmlich diejenige Sylbe heraus, die den Haupt-

sinn des Worts in sich faßt, welche daher in dem Worte die herrschende ist, wie z. B. die Sylbe geb in Vergebung, welche den Hauptbegriff des Gebens in sich faßt, der durch die Sylben ver und ung nur seine besondre Modification erhält. Die einsylbigen Wörter haben keinen bestimmten Accent, sondern erhalten denselben erst durch die Stellung, in welcher sie neben einander stehen.

Dritter Abschnitt.

Von der Verhütung und Verbesserung der Fehler wider die richtige Pronuntiation.

Eine richtige Pronuntiation oder Articulation ist für das Ohr, was eine schöne und regelmäßige Hand für das Auge ist; die Genauigkeit in der Aussprache entspricht der Accuratesse im Schreiben: in beiden Fällen kann der Verstand mit Leichtigkeit und Geschwindigkeit aufnehmen, was ihm dargeboten wird, ohne zu einer peinvollen Aufmerksamkeit seine Zuflucht nehmen zu dürfen. In wiefern die Fehler wider die richtige Pronuntiation aus organischen Mängeln ent-

springen, könen sie entweder gar nicht, oder nur selten, durch Hülfe der Heilkunst gehoben werden; diejenigen hingegen, welche von einer schlechten Methode, von Nachläßigkeit, und übler Angewohnheit herrühren, können durch einen zweckmäßigen Unterricht vermieden, und durch eine gute Methode und Uebung verbessert werden. Nur von den letztern Fehlern ist hier die Rede; sie sind entweder Verstöße wider die Natur einzelner Elemente der Rede, oder allgemeine Fehler, welche die Rede, als ein hörbares Continuum betrachtet, verunstalten.

In Rücksicht auf die erstere Gattung wollen wir untersuchen, was man thun müsse, um die Fehler wider die richtige Pronuntiation 1) der einzelnen Laute, 2) der Sylben, und 3) der Wörter zu vermeiden.

1) Nichts hält die Fortschritte der Kinder in ihren Versuchen zu articuliren so sehr auf, als die gegenwärtige Methode, sie das Alphabet in der verwirrten Ordnung zu lehren,

in welche der Zufall die Buchstaben vom Anfang her geworfen hat. Denn viele Buchstaben, die sich in ihrer jetzigen Stellung ganz nahe liegen, werden in so verschiedenen Gegenden und durch so verschiedene Bewegungen der Organe hervorgebracht, daß alle Anstrengungen der Zunge des Lehrlings hierdurch vereitelt werden. Folgen wir hingegen der natürlichen Ordnung, welche mit den Lippenmitlautern den Anfang macht, hierauf zu den Zahn-, dann zu den Gaumenmitlautern fortschreitet, so kann die ganze Sache auf eine leichte und sichre Art vollendet werden. Wer auf die ersten Versuche der Kinder Achtung giebt, wird bald finden, daß die Worte, welche sie probiren, einen von den drei Lippenmitlautern, b p oder m enthalten. Die Ursache liegt am Tage: die Lippen sind die einzigen Organe, welche zur Bildung dieser Laute nöthig sind, und von ihnen kann man annehmen, daß sie durch das fortgesetzte Speisenehmen, weit eher zum Gebrauch stark und geschickt sind, als das andre Hauptorgan der Sprache, die Zunge. Wir finden auch, daß eine lange Zwischenzeit vergeht, ehe sie von der Aussprache

der Consonanten dieser Classe zu den andern übergehen. Durch das Zerschneiden der Speise durch die Zähne wird die Zunge in Bewegung gesetzt und zu Stellungen vorbereitet, welche sie Anfangs auf die leichteste und einfachste Art macht, indem sie die Spitze an den obern Gaumen anlegt; eine Bewegung, welche sie, durch die Schmerzen bei dem Hervorbrechen der Zähne, schon gewohnt ist: und so werden die Laute d und t hervorgebracht. Diesemnach finden wir, daß da und ta, oder die nehmlichen Töne wiederholt: da da ta ta die ersten sind, welche nach den Lippenmitlautern gehört werden. Die Gaumenmitlauter, bey welchen sich die Zunge zurückziehen muß, eine Bewegung, welche sie noch nicht gewohnt ist, und bei welcher verschiedene Theile derselben an verschiedene Orte angelegt werden, sind die schwersten und werden daher zuletzt versucht und herausgebracht. Diesem zufolge bemerken wir, daß, wenn die Kinder zu früh gezwungen werden, Worte auszusprechen, welche einen dieser Buchstaben enthalten, sie diesen entweder ganz auslassen, oder einen andern dafür setzen, den

STAATSBIBLIOTHEK BAMBERG

sie schon zu sagen geschickt sind. So sagen sie statt Vater, Dater; statt Koch, Doch; statt gehen, dehen, und so weiter.

Aus dieser Methode, den Kindern zu er-erlauben, alle Worte ohne Untrrschied zu versuchen, ehe sie noch alle Buchstaben sprechen können, entspringen nicht selten üble Angewohnheiten, welche nie wieder abgelegt werden können. Der einzige Weg dieses zu verhindern, ist, sie nie zu zwingen, irgend ein Wort zu probiren, welches einen Buchstaben enthält, den sie nicht erstlich vernehmlich allein sprechen können, im Gegentheil sie, so sehr als möglich, von dergleichen Versuchen abzuschrecken. Auf diesem Wege werden sie eine deutliche Articulation bekommen, welche der Grund einer guten Declamation ist.

Wenn sich Erwachsene übler Angewohnheiten in ihrer Aussprache bewußt sind, welche von der fehlerhaften Articulation gewisser Laute herrührte, können sie sich auf keine andre Art davon befreien, als dadurch, daß sie zu der ersten Quelle zurückkehren. Sie müssen zu ih-

rem Alphabet zurückgehen, und erstlich alle Buchstaben, in ihrem einfachen und abgesonderten Zustande, deutlich aussprechen können, ehe sie fähig werden, dasselbe in ihren verschiedenen Zusammensetzungen zu leisten.

Nur wenige werden keine Schwierigkeit finden, die Laute der Vocale und Halbvocale zu verlängern, und eine noch weit geringere Anzahl wird die stummen Mitlauter gehörig auszusprechen im Stande seyn. Denn wenn sie gleich dem stummen Mitlauter vor einem Vocale ihren gehörigen Laut geben, weil sie dieses nach ihrem Alphabete gelernt haben, so thun sie doch dieses nur selten richtig, wenn der Mitlauter die Sylbe schließt. Kaum daß ich einen gefunden habe, der, ohne wiederholte Bemühungen, die Laute der fast stummen Mitlauter eb ed eg — im geringsten verlängern konnte, oder die Laute der ganz stummen, ep et ek gehörig vollenden, so daß die Organe, nach der Bildung derselben, auf die oben beschriebene Art, wieder in ihre Lage gesetzt wurden.

2. Die Sylben sollte man die Kinder nicht nach der einfachen Methode lehren, nach welcher man die alphabetische Ordnung der Buchstaben befolgt; sondern man sollte hierbei auf die natürliche Ordnung der Consonanten Rücksicht nehmen, nach welcher sie oben in verschiedene Classen getheilt worden sind, und so mit den Lippenmitlautern den Anfang machen, und von diesen erst zu den Zahn- dann zu den Gaumenmitlautern fortschreiten. Man sollte sorgfältig sie die Laute der stummen Endmitlauter, nach der oben angezeigten Methode, auf das vollständigste vollenden, und auf den Lauten der Halbvocale einige Zeit verweilen lassen. Denn wenn man die Kinder gewöhnt, die Laute der Vocale und Halbvocale, welche es erlauben, zu verlängern, so werden sie dadurch geschickt gemacht, dieses mit Leichtigkeit zu thun, wenn es erfordert wird; anstatt daß man durchgängig die Leute alle Buchstaben in einem gleichen Zeitraume sprechen läßt, und durch diese Angewohnheit ausser Stand setzt, irgend einen von diesen Lauten zu verlängern. Hierdurch werden alle Sylben einander gleich gesetzt, die Schön-

heit, welche aus der Beobachtung einer richtigen Proportion zwischen den Längen und Kürzen entsteht, geht verloren, ja sie laufen Gefahr, in eine solche Schnelligkeit der Aussprache zu verfallen, daß sie äußerst undeutlich und nicht selten ganz unverständlich werden. Auf die nehmliche Art müssen auch Erwachsene verfahren, wenn ihre Pronuntiation in diesem Puncte fehlerhaft ist.

3. Das Wesen der Wörter besteht in dem Accent, das Wesen der Sylben in der Articulation; es giebt so viele Sylben als wir articulirte Töne, und so viel Worte als wir Accente hören; wollte man daher auf das nehmliche Wort zwey Accente legen, so würde dieses unsern Ohren wie zwey Worte klingen. Wer hierauf aufmerksam ist, wird finden, daß bey öffentlichen Rednern, vorzüglich bei Schauspielern, nichts gewöhnlicher ist, als dieser Fehler; und hierin besteht hauptsächlich die sogenannte theatralische Pronuntiation. Man kann keinen grössern Fehler in der Pronuntiation begehen, als diesen, denn er streitet offenbar mit dem Baue unsrer Sprache, und mit

der Grundregel, von welcher das Wesen unsrer Worte abhängt, und welche so allgemein ist, daß, wenn anders die Worte richtig ausgesprochen werden, in unsrer ganzen Sprache keine einzige Ausnahme davon statt findet.

Alle, welche eine richtige Pronuntiation besitzen und folglich auch den Accent richtig zu setzen wissen, begehen im gemeinen Leben hierin keinen Fehler. Aber viele verstossen wider die Regeln des Accents, sobald sie öffentlich lesen oder sprechen. Dieses entsteht bei einigen aus dem Vorurtheil, daß einer grossen Versammlung, durch das Verweilen auf den einzelnen Sylben, die Worte deutlicher werden; bei andern aus der Meynung, daß die öffentliche Declamation durch ein solches Verweilen an Glanz und Feyerlichkeit gewinne, wodurch sich dieselbe von der Sprache des gemeinen Lebens durchgängig unterscheide. Dieser Fehler hat vornehmlich auf den Theatern geherrscht, und da viele öffentliche Redner diese Declamation nachgeahmt haben, so hat ihre Manier daher auch den Namen der theatralischen erhalten. Shakespear beklagte sich zu seiner Zeit über

diesen Fehler, welcher immer noch nicht ganz verbessert worden ist, ob man sich gleich Mühe gegeben hat, ihn abzulegen, und auch zum Theil glücklich darin gewesen ist. Die Stelle, in welcher Shakespear hierauf anspielt, steht unter den guten Lehren, welche Hamlet dem Schauspieler giebt; in welchen er Regeln für die Declamation festsetzt, und unter andern sagt: "Ich bitte euch, sprecht die Rede so, wie ich sie euch vorsagte; die Zunge muß nur eben darüber hinlaufen. Aber wenn ihr mir sie so heraushalset, wie es manche von unsern Schauspielern thun; seht, so wäre mir es eben so lieb gewesen, wenn der Stadtschreier meine Verse gesagt hätte." Unter dem "Darüberhinlaufen der Zunge" versteht er das Verbinden der Worte von Accent zu Accent, das Fortgleiten von einem Worte zum andern, ohne auf einzelnen Sylben zu verweilen; und unter dem "Heraushalsen" das Weilen auf Sylben, welche keinen Accent haben, und daher so geschwind, als es nur mit einer deutlichen Aussprache bestehen kann, gesprochen werden sollten, oder das Verlängern der accentuirten Sylben über ihre eigentliche Dauer. Es ist

wahr, dieser Fehler ist jetzt nicht mehr so herrschend, als er, wie sich viele noch lebende Personen erinnern können, ehemals gewesen ist, und einige können mit Wahrheit von sich sagen, was der Schauspieler im Hamlet sagt: "wir hoffen, wir haben dieses Unwesen so ziemlich bey uns abgeschafft." Diesen möchte ich mit Hamlet zurufen: "O schafft es vollends ganz ab!" und dieses allen öffentlichen Rednern einprägen, nicht blos weil hierdurch die Aussprache ein gezungenes Ansehen bekömmt, sondern auch der Genius unsrer Sprache verändert, und diese einer grossen Quelle von Deutlichkeit und Proportion beraubt wird. Verlangt auch die öffentliche Declamation eine langsamere Pronuntiation, als die gewöhnliche, so muß doch die nehmliche Proportion in Rücksicht auf die Quantität in den Sylben beobachtet werden, wie in der Musik, wenn man die nehmliche Melodie schneller oder langsamer spielt.

Ich gehe zu denjenigen Fehlern wider die gute Pronuntiation über, welche sich mehr auf das Ganze der Rede, als auf einzelne Ele-

mente erstrecken, obwohl diese natürlich auch darunter leiden. Unter dem Ganzen der Rede verstehe ich die Reihe von Wörtern, aus welchen die Rede besteht, welche deutlich vernommen werden müssen, ohne noch den Ausdruck des Sinnes, den sie darstellen, in Betrachtung zu ziehen.

Ein wesentlicher Fehler in der Pronuntiation, und zugleich die Hauptursache der Undeutlichkeit, ist eine zu große Hastigkeit im Sprechen; welche bey uns hauptsächlich aus einer übeln Methode, die Kinder lesen zu lehren, entspringt. Das Hauptaugenmerk des Lesers ist, die Kinder vollkommen mit den geschriebenen Worten bekannt zu machen, um sie dieselben auf einen Blick erkennen, und mit Schnelligkeit sprechen zu lehren. Es ist einleuchtend, daß, wenn man dem Sprachorgan Gewalt anthut, und sie zu einer schnelleren Bewegung zwingt, als sie vermöge ihrer Zartheit, aushalten können, daraus Undeutlichkeit im Sprechen entstehen müße; denn die Kinder müßen alsdann entweder Buchstaben fallen laßen, oder ihnen einen schwächeren Laut ge-

ben, als sie haben sollten. Und da gewiße Buchstaben schon an und für sich schwerer als andre, auszusprechen sind, noch schwerer aber, wenn sie, mit andern verbunden, Sylben bilden, so wird sich diese Unvollkommenheit vorzüglich hierinnen offenbaren.

Die hastige Artikulation, welche bald Buchstaben verliert, bald sie zu schwach ausspricht, Sylben untereinander und Worte zusammen wirft, ist der Grund der jagenden mummelnden und polternden Aussprache, wovon wir nur so häufig Beyspiele finden. Der größte Redner des Alterthums hatte diesen Fehler, wie wir wissen, in einem hohen Grade, sogar als er es wagte, das erstemal öffentlich aufzutreten, und seine Rede wurde daher von der ganzen Versammlung verworfen. Es wird uns von dem Demosthenes erzehlt, daß er, um einige Fehler seiner Sprache zu verbessern, sich übte, mit Kieselsteinen in dem Munde zu declamiren. Was dieses aber für Fehler waren, und wie sie durch eine so ungewöhnliche Methode gehoben werden sollten, dieses hat man unserm eignen Nachdenken überlassen, und ich entsinne mich nicht, daß irgend

ein Versuch gemacht worden wäre, diesen Punct aufzuklären. Allein die Schwierigkeit ist so gleich gehoben, wenn wir voraussehen, daß die Unvollkommenheit, wider welche er sich dieses Mittels bedienet, eine undeutliche Articulation gewesen, und aus einer zu großen Hastigkeit im Sprechen entstanden sey; denn in diesem Falle konnten die Kieselsteine, wenn sie gehörig in den Mund gelegt wurden, die gewohnte Schnelligkeit in den Bewegungen der Zunge verhindern, und sie nach und nach langsamer machen; über dieses konnten sie eine beständige Erinnerung für ihn seyn, nun alle Eilfertigkeit in der Aussprache zu vermeiden, in welche er ausserdem ohne ein solches Memento, leicht hätte zurückfallen können.

Das Beyspiel dieses Redners muß für alle, welche unter Unvollkommenheit ihrer Aussprache leiden, eine große Aufmunterung seyn, um an der Verbesserung derselben zu arbeiten, da sie Ursache haben, den besten Erfolg zu erwarten, wenn sie Fleiß und gehörige Mittel anwenden. Denn vielleicht war kein einziger

unter seinen Zeitgenoßen, welcher mit so vielen Fehlern hierinn zu kämpfen gehabt hätte, und dieses, nachdem er schon das männliche Alter erreicht; und dennoch wurde er nicht nur von allen diesen Fehlern befreyt, sondern erreichte auch einen solchen Grad von Richtigkeit, Schönheit und Kraft der Declamation, daß er gar alle seine Nebenbuhler tief unter sich erblickte, obgleich die Beredsamkeit in seinem Zeitalter einen solchen Grad von Vollkommenheit erstiegen hatte, daß dasselbe mit Recht das Zeitalter der Redner genannt werden konnte.

Die Langsamkeit, die von zu weniger Biegsamkeit des Mundes und der Zunge herrührt, kann ebenfalls durch Uebung überwunden werden.

Das Lispeln, es rühre von Nachahmung, oder Affectation, oder auch von zu langer Zunge her, läßt sich ablegen, wenn man sich übt, die Zunge zurückzuziehen, so daß man, anstatt mit der Zunge hinter die Zähne zu stossen, bei der Aussprache eines s, ß, oder sch, unter den Gaumen stößt.

Um die unangenehmen verworrenen Laute zu Anfange der Worte zu vermeiden, muß man die Consonanten, welche ein Wort oder eine Sylbe anfangen, kurz aussprechen, und sich hüten, daß man sie nicht, vor ihrer Vereinigung mit den folgenden Buchstaben, schon dunkel vorherhören lasse. Die Vernachläßigung dieser Bemerkung bei der Pronuntiation des ſ ist die Hauptursache, warum die englische Sprache von fremden Nationen die Zischende genannt worden ist, obgleich sie diesen Buchstaben nicht in so großem Ueberfluße, als die Griechische oder Römische besitzt.

Vierter Abschnitt.

Von den verschiedenen Dialecten.

Noch ist diejenige Gattung von Fehlern in Rücksicht auf die Pronuntiation zurück, welche in der Abweichung von dem örtlichen und gesitteten Dialect besteht. So wie die verschiedenen Nationen in Rücksicht auf ihre Sprache von einander unterschieden sind, so sind es die verschiedenen Ortschaften einer und derselben Nation, und in dieser sogar die verschiedenen Stände, in Rücksicht auf den Dialect, oder die Pronuntiation ihrer gemeinschaftlichen Muttersprache. Jeder Redner macht es sich zur Pflicht, in der Mundart der Pro-

vinz, in welcher er lebt, und der gesitteten Stände in derselben zu reden. Und da diese Mundart nicht methodisch, sondern blos durch den Umgang erlernt werden kann, so giebt sie gewissermaßen einen Beweiß ab, daß jemand in guten Gesellschaften ist, und wird daher eifrig von allen gesucht, welche wünschen, daß man sie für Leute von feinen Sitten halten und zur beau monde zählen möge. So groß aber auch die Anzahl derer ist, welche es wünschen, sich Meister hiervon zu machen, so giebt es doch nur wenige, welche glüklich in ihren Versuchen sind, weil sie keine Regeln besitzen, und keinen Beistand von Lehrern haben, ohne welche alte Angewohnheiten nicht leicht auszurotten sind.

Die Schwierigkeiten für diejenigen, welche sich von einer provinziellen oder fehlerhaften Mundart befreien wollen, bestehen hauptsächlich in drey Puncten: erstlich, in dem Mangel an Kenntniß, worinne eigentlich das Fehlerhafte liegt; zweytens, in dem Mangel einer Methode, um sich zu verbessern;

und drittens, des Bewußtseyns, daß sie wirklich hier einen Fehler besitzen. Ich will jetzt versuchen, zu zeigen, wie man es anfangen müße, diese Schwierigkeiten zu übersteigen.

Was den ersten Punct, den Mangel an Kenntniß, worin eigentlich das Fehlerhafte liegt, anlangt, so bilden sich viele Personen, welche provinzielle Mundarten haben, ein, ihre ganze Sprache sey verdorben, weil sie finden, daß in jedem Satze, den sie sprechen, Fehler anzutreffen sind. Sie halten es daher für unmöglich, durch eine Totalcur die Gewalt einer frühen Gewohnheit zu überwinden; obschon sie, bei genauer Untersuchung des Grundes ihrer Fehler, vielleicht gewahr werden würden, daß diese oft blos aus der verschiedenen Manier, gewiße Laute auszusprechen, entstehen; diese Laute kommen in jedem Satze häufig vor, und so scheint ihre ganze Aussprache fehlerhaft zu seyn.

In Rücksicht auf den zweiten Punct, so muß sich jeder selbst eine Methode bilden, da zur Zeit noch keine bekannt gemacht worden ist. Er wende vor allen Dingen seine Aufmerksamkeit an, um die Laute zu entdecken, in deren Aussprache sich seine provinzielle Mundart von der feineren unterscheidet. Er mache sich, mit Hülfe der Wörterbücher, ein Verzeichniß der Wörter, in welchem diese Laute vorkommen, und suche sich einen Freund, der Achtung giebt, während er diese Worte überlieset, und die besonderen Laute auszeichnet, durch welche sie sich von der Regel entfernen. Wenn er auf diese Art im Stande ist, sie richtig auszusprechen, so setze er dieses täglich für sich fort, und suche solche Worte aus, welche ihm am schwersten auszusprechen fallen, um daraus Redensarten, Verse und Anagrammen zu bilden, welche er auswendig lernen und oft wiederholen muß.

So mühsam auch dieses Unternehmen im Anfange scheinen mag, so wird es in

der Folge weit leichter befunden werden, als man geglaubt hatte; und wer sich nur einmal dieser Methode bedient hat, wird durch die Gewißheit des Fortgangs bei jedem Schritte, aufgemuntert werden, fortzufahren. Diejenigen hingegen, welche es ohne Methode unternehmen, ihre Aussprache zu verändern, werden nur aus einem Fehler in den andern fallen, und gar bald durch immer fruchtlose Bemühungen ermüden.

Ich komme zu dem dritten und wichtigsten Hindernisse für diejenigen, welche ihre fehlerhafte Aussprache gegen eine richtige vertauschen wollen; dieses liegt in dem Mangel des Bewußtseyns ihrer Fehler und Mängel in diesem Puncte.

Dieser findet entweder blos zum Theil, oder überhaupt statt. Ueberhaupt findet er statt, wenn viele glauben, sie hätten

gar keine Fehler zu verbessern; zum Theil, wenn sie zwar wissen, daß sie deren haben, aber sich derselben in dem Augenblicke, da sie sie begehen, nicht bewußt sind. Die ersten sind, wegen ihrer thörichten Einbildung, ohne Hülfe verloren; die letzteren bedürfen nur der Methode und des Unterrichts, um sich zu bessern. Nichts ist häufiger, als Beyspiele von Personen, welche gewisse Worte beständig falsch aussprechen, nicht aus Umwissenheit der wahren Aussprache, (denn sie werden diese augenblicklich befolgen, sobald man sie daran erinnert) sondern aus Mangel des Bewußtseyns, wenn sie den Fehler begehen, der ihnen nun einmal zur andern Natur worden ist. Wie vortrefflich ist hierinn das Betragen der Franzosen! Sie sehen es ein, daß Fremde und Einwohner der Provinzen nothwendig wider die Pronuntiation ihrer Sprache fehlen müssen, und sind daher jederzeit bereitwillig, jedermann, wenn er Fehler hierinn begeht, mit der grösten Artigkeit zurechtzuweisen.

Diejenigen, welche sich keinen solchen Beistand versprechen dürfen, und sich von ihren Fehlern zu befreien wünschen, müssen sich bemühen, ihre genausten Freunde dahin zu bewegen, daß sie keine Gelegenheit vorbeilassen, um sie auf jeden ihrer Fehler aufmerksam zu machen.

Von der

Declamation.

Erster Abschnitt.

Von der Ideendeclamation.

In Rücksicht auf die Materie theile ich die Declamation in Ideen- und Empfindungsdeclamation, je nachdem sie den denkenden oder den empfindenden Menschen darstellt. Ich weiß wohl, daß man eine noch so warme Rede des empfindenden Menschen eben so wenig ohne Ideen, als die Gedanken eines Denkers ohne Empfindungen antrift, sondern daß Gedanke und Empfindung, diese zwei Elemente der Rede, wie die Elemente der Natur immer vermischt erscheinen. Wie die empfindungsvollste Rede voll Gedanken sey, ergiebt sich von selbst, aber auch der Denker schifft oft auf dem Kahne der Empfindung von

einer Idee zur andern. Indessen ist es doch höchstnothwendig, die verschiedenen Bemerkungen über die Declamation nicht untereinander zu werfen; und es ist am natürlichsten, diejenigen, welche sich auf den Ausdruck des Sinnes beziehen, an die zween Hauptfäden: Gedanke und Empfindung anzuknüpfen, die, so sehr sie auch im Gewebe der Rede untereinander laufen, doch immer verschieden und kennbar sind.

In Rücksicht auf die Ideendeclamation bemerke ich folgende vier Stücke:

1) Die Angabe der verschiedenen Sätze und Glieder, aus denen eine Rede besteht.

2) Die Andeutung des Interesse, das der denkende Mensch an jeder Idee nimmt, oder der Wichtigkeit jeder Idee.

3) Die Entwickelung der Ideen aus der Seele des Denkenden.

4) Die Andeutung der Beschaffenheit einzelner Ideen, durch Malerei.

Ohne Beobachtung dieser vier Puncte würde die Declamation in Rücksicht auf das Logische darinn, eine ewige Monotonie seyn. Die Monotonie entsteht aus dem immer gleichen Gebrauch der Stimme, ohne Abwechslung der Stärke mit Schwäche, der Höhe mit Tiefe, der Langsamkeit mit Schnelligkeit, und ist eben so sehr wider die Natur, als sie unausstehlich ist. Denn so gewiß es ist, daß jede Idee nach ihrem logischen oder ästhetischen Werth von der andern verschieden ist, so gewiß ist die Monotonie psychologisch falsch. Zugleich sieht man, daß die Monotonie nicht auf eine willkührliche Art, sondern durch das Eindringen in den Geist des Verfassers vermieden werden müsse.

I.

Die Angabe der verschiedenen Sätze und Glieder, aus denen eine Rede besteht, durch welche der hervorströmende Haufe von Ideen,

so zu reden, in Reih und Glieder gestellt wird, geschieht

a) durch verhältnißmäßige Pausen nach mehreren Wörtern oder Gliedern, welche zusammen gehören.

b) durch das Steigen und Fallen der Stimme, bei der Abbrechung, Aufnehmung und Vollendung einer Ideenreihe.

Die Pausen, welche in einem gänzlichen Stillstand der Stimme bestehen, sind für den Redner und Zuhörer gleich nothwendig. Für den Redner, um Athem zu schöpfen, ohne welchen es ihm unmöglich seyn würde, weiter fortzusprechen, und um seine Sprachorgane dann und wann ausruhen zu lassen, welche ausserdem durch eine ununterbrochene Bewegung gar bald ermüden würden; für den Zuhörer, um seinem Ohre eine Erhohlung zu gönnen, und um seinem Verstande die gehörige Zeit zu lassen, damit er die Verschiedenheit der Sätze und ihrer Glieder gehörig bemerken könne.

Die verschiedenen Pausen unterscheiden sich jedoch nicht blos durch ihre längere oder kürzere Dauer, sondern über dieses noch durch gewisse Zeichen von einander, welche ihre Beschaffenheit ausdrücken. Diese Zeichen sind gewisse Töne der Stimme,*) welche augenblicklich anzeigen, von welcher Gattung die Pausen sind, und den Geist belehren, was er von denselben zu erwarten habe: ob der Sinn in diesem Satze noch weiter fortgesetzt werden, und ob das Folgende das letzte Glied seyn, oder ob noch mehrere folgen werden, oder ob der Sinn geschlossen sey, und ein neuer angehe.

So lange der Mensch in einem Geschäft begriffen ist, so lange erhält er seine Kräfte in ihrer gewöhnlichen Bewegung und spannt

*) Es ist daher nicht ganz richtig, wenn der Verfasser des Grundrisses der körperlichen Beredsamkeit (Hamburg 1792) sagt: "Tonlose Pausen sind 1) die Pausen des Sinnes, d. i. die zur Unterscheidung der Begriffe, und der verschiedenen Sätze einer Periode dienen." s. S. 198.

sie selbst, bei gewissen Schwierigkeiten, zu höherer Thätigkeit an; hat er aber dieses Geschäft vollbracht, so senkt sich alles in ihm zur Ruhe, aus welcher er nur durch einen neuen Reiz wieder zur Thätigkeit geweckt wird. Dieser natürliche Ausdruck zeigt sich auch bei dem Denken. Wenn sich der Denker mit einer Ideenreihe beschäftigt, so läßt er seine Stimme nicht eher zur Ruhe sinken, bis er diese Ideenreihe ganz durchlaufen ist; so lange er noch mitten in derselben steht, behält seine Stimme entweder ihren gewöhnlichen Ton, oder sie steigt höher, wenn gewisse Ideen die Erwartung und Aufmerksamkeit desselben vorzüglich reizen.

Da unsere Art zu interpungiren (welche einem jeden hinlänglich bekannt ist) die verschiedenen Pausen, welche in einer Rede vorkommen, nur äusserst mangelhaft anzeigt, und, und so wie sie jetzt gebraucht wird, bloß dazu dient, die Rede in grössere und kleinere Abschnitte einzutheilen; so werde ich das Nöthige über die Pausen *) ohne alle Beziehung

*) Dieser Abschnitt hat fast ganz neu bearbeitet werden müssen, wie in keiner der bishe-

auf die Interpunctionszeichen vortragen, durch deren Einmischung diese Materie nur verwickelter werden würde. Um richtig zu declamiren, darf man diesen Zeichen gar keinen Einfluß auf den Ton bei den Redepausen verstatten, sondern man muß hierbei blos den Sinn zu Rathe ziehen.

Die Grundsätze, auf welchen das Steigen und Fallen der Stimme vor den Pausen, welche der Sinn einer Rede erfordert, beruht, sind demnach folgende:

1. Wenn der Sinn zum Schluß eilt, senkt sich die Stimme herunter. — Dieser Grundsatz ist so klar und allgemein bekannt, daß jede Erläuterung desselben überflüssig seyn würde.

2. Bei den Pausen nach einem unvollendeten Sinne, welche der Schlußpause vorhergehen, kömmt es darauf an, ob

rigen Schriften über den mündlichen Vortrag eine vollständige Theorie der Pausen für den Sinn angetroffen wird.

a) in einem Gliede des Perioden unsre Erwartung auf das folgende so gespannt wird, daß dieses als eine nothwendige Folge von jenem anzunehmen ist, oder ob

b) das folgende Glied ein blosser Zusatz zu dem vorhergehenden ist, so daß es mehr auf dasselbe, als aus demselben folgt; in welchem Falle die Erwartung zwar nicht vereitelt, aber auch nicht gespannt wird.

Wir wollen jeden dieser Fälle besonders betrachten; vorher aber muß noch etwas über die Art des Steigens und Fallens der Stimme bemerkt werden. Es ist nicht willkührlich, auf welchen Wörtern die Stimme erhoben oder gesenkt werde; die Erhebung und Senkung derselben muß jedesmal auf dem Worte, welches den Redeaccent hat, geschehen. *) Auf diese

*) Es bedarf also einer Berichtigung, wenn der Verfasser des angeführten Grundrisses der körperlichen Beredsamkeit, S. 133. sagt: "die Accente liegen alle über dem Haupttone." Es giebt auch Accente, bei welchen die Stimme fällt.

Art werden zwei Ausdrücke mit einander vereinigt, (der Ausdruck der Wichtigkeit der Hauptidee, und der Ausdruck des jedesmaligen Zusammenhangs des gegenwärtigen Gliedes der Rede mit dem folgenden) durch welche Vereinung die Declamation nothwendig an Einfachheit und Schönheit gewinnen muß. Ist das emphatische Wort, d. h. dasjenige, welches den Redeaccent hat, nicht das letzte des Gliedes, so werden die Wörter, welche auf dasselbe folgen, in dem nehmlichen Tone nachgesprochen, (jedoch nicht so stark, weil sie keinen Accent haben.)

Beispiele:

"Anders ist der Studierplan, den sich der „Brodgelehrte, anders derjenige, den der „philosophische Kopf sich vorzeichnet."

Die Stimme steigt bei Brodgelehrte und fällt bei Kopf, bis zum Schluß.

"Je weniger seine Kenntnisse durch sich „selbst ihn belohnen, desto grössere Ver„geltung heischt er von aussen."

"Mit diesem Stempel sind auch die Ge-
„setze der Glückseeligkeit bezeichnet,
„welche sie den Menschen vorgeschrie-
„ben hat."

In dem ersten der beiden angeführten Fälle, wenn nehmlich in einem Redegliede die Erwartung auf das folgende gespannt wird, steigt die Stimme bei dem emphatischen Worte des ersten Gliedes in die Höhe, in welcher sie sich erhält, bis sie bei dem emphatischen Worte des andern in die Tiefe fällt; (das erste Glied mag mit einem Comma, einem Colon oder Semicolon bezeichnet seyn.)

Es würde zu weitläuftig und auch unnütz seyn, Beispiele für alle Fälle anzuführen, in welchen das erste Glied als Vordersatz zu dem folgenden (dem Nachsatz) anzusehen ist, in welcher Rücksicht es die Erwartung des Lesers nothwendig spannen muß; ich begnüge mich daher folgende auszuzeichnen.

"Wenn es angenehmer ist, in einer be-
„quemen Hütte zu wohnen, als in einem hoh-

„len Baum: so ist es noch angenehmer, in „einem geräumigen Hause zu wohnen, das „mit den ausgesuchtesten und wollüstigsten Be„quemlichkeiten versehen, und allenthalben „mit Bildern des Vergnügens ausge„ziert ist.

"Denn daß wir jetzt leben, und daß die„ses Leben aufhören wird, das wissen „wir gewiß: ob aber ein andres alsdann „anfange, ist wenigstens ungewiß."

"Anders handelt der Mensch als Mensch, „anders als Bürger."

"Je besser wir die Körperwelt ken„nen lernen, desto enger werden die Gren„zen des Geisterreichs.

In dem zweiten Falle, wenn das Glied, nach welchem die Pause zu stehen kömmt, die Erwartung zwar nicht vereitelt, aber auch nicht spannt, ist der Sinn zu Ende dieses Gliedes entweder noch ganz unvollendet, oder er ist schon zum Theil geschlossen.

Ist der Sinn noch ganz unvollkommen, so bleibt die Stimme in ihrem Tone, und fängt, nach einer kurzen Pause, das folgende Glied in dem nehmlichen an. Z. B. "doch „wir wollen die Schwätzer mit Worten spie„len lassen, die ihnen bedeuten müssen, was „sie wollen. — — — "Diese Grundsätze „sind einfältig, leicht auszuüben, führen gra„de und sicher zum Zweck."

Ist aber der Sinn schon zum Theil vollendet, enthält ein Redeglied schon für sich ein kleines Ganzes, so geht die Stimme in demselben auch ein wenig herunter; sie steigt aber bei dem folgenden Glied wieder in ihre vorige Höhe, und sinkt dann erst in dem Gliede, welches den Sinn vollendet, in den völligen Schlußton. Z. B. "Es hat noch grössere Narren gegeben, „welche würklich behaupten, der Schmerz sey „kein Uebel und das Vergnügen kein Gut; „und was das lustigste dabei ist: beide haben „Thoren gefunden, die albern genug waren, „diese Narren für weise zu halten." — — "Wir sollen uns den sichtbaren Dingen „entziehen, um die unsichtbaren zu sehen;

„wir sollen aufhören zu empfinden, damit „wir desto lebhafter phantasiren kön„nen.“

Man glaube jedoch nicht, daß nur jedesmal zwei dieser verschiedenen Tonveränderungen vor der Pause in einer Periode statt finden können; es giebt Perioden, in welchen sie alle vorkommen, wie z. B. die folgende: "das unend„liche Verlangen, der nie gestillte Durst nach „einer Glükseeligkeit, die sie in keinem irdi„schen Gut findet, ist das einzige, das der „Seele zu ihrer Quaal von ihrem vormaligen „Zustand übrig geblieben ist; und es ist un„möglich, daß sie diese vollkommene Selig„keit, wodurch sie allein befriedigt werden „kann, wieder erlange, ehe sie sich wieder in „ihren ursprünglichen Stand, in das reine „Element der Geister empor geschwungen hat.“

Bei dem Gebrauche der Töne, welche die Pausen bezeichnen, muß man sich aber sehr vorsehen, um die zwei künstlichen Töne zu vermeiden, mit welchen jeder zu lesen gelehrt wird, und welche eine Hauptquelle der ekelhaften

Monotonie sind, über welche man sich so sehr bei unsern öffentlichen Vorlesern und Rednern beklagt. Die Pause, welche einen unvollendeten Sinn bezeichnet, wird durch eine Erhebung, welche einen unvollendeten Sinn anzeigt, durch eine Senkung der Stimme ausgedrückt. Diese Erhebung und Senkung geschieht gewöhnlich ganz gleichförmig, und so entsteht eine eigne Gattung von Ton, welche der Leseton genannt werden kann, und den alle, welche lesen lernen, annehmen, selbst diejenigen, welche von allen andern Tönen frei sind.

Um den großen Unterschied zwischen diesen beyden Arten der Declamation, der natürlichen und der künstlichen, zu zeigen, habe ich oft folgenden Versuch gemacht. Wenn ich eine lebhafte Person fand, welche ihre Empfindungen mit Kraft und folglich mit aller der Verschiedenheit der Töne, welche die Natur darbietet, ausdrückte, so legte ich ihr etwas zum Lesen vor, welches auf ihr Gespräch Beziehung hatte; und es war erstaunend, wie von dem Augenblicke an, da sie zu lesen anfieng,

sich ihr ganzer Vortrag auf einmal veränderte. Eine ganz andre Modulation der Stimme trat an die Stelle der natürlichen, und eine ekelhafte Einförmigkeit im Steigen und Fallen an die Stelle einer lebendigen Verschiedenheit, so daß, wenn sich ein blinder Mensch in der Gesellschaft befunden hätte, er Mühe gehabt haben würde, zu begreifen, daß diese Person die nehmliche sey, welche kurz vorher las. Doch dieser Ton schränkt sich nicht blos auf das Lesen ein, sondern ist auch in die verschiedenen Zweige der Beredsamkeit eingedrungen.

Dieses öftere Steigen und Fallen der Stimme, scheint nun zwar beim ersten Anblick nothwendig Monotonie in die Rede bringen zu müssen; allein, bei genauerer Untersuchung, widerlegt sich diese Meinung von selbst. Schon der Begrif des Steigens und Fallens zeigt, daß hier von keinem bestimmten Tone, sondern blos von einer Tonveränderung die Rede sey, welche für alle Töne statt findet. Dieses Steigen und Fallen der Stimme, ist an sich selbst kein Ton, sondern blos eine Modi-

fication des jedesmaligen Tons; die gerügte Monotonie kann daher nicht durch das Steigen und Fallen, sondern nur dadurch hervorgebracht werden, daß man immer in einem und demselben Tone steigt und fällt, und die unendliche Verschiedenheit der Töne, die die Natur darbietet, vernachlässigt

Der beste Weg, die fehlerhafte Art zu lesen zu vermeiden, die aus der Folgsamkeit gegen so unsichre Führer, als die Pausen gewöhnlich sind, entsteht, würde für diejenigen, welche schon die gehörigen Jahre haben, der seyn, daß sie sich aus Autoren Stellen abschrieben, um sich täglich an denselben zu üben, ohne irgend eine Pause zu bemerken. Auf diese Art muß sie der Sinn allein im richtigen Gebrauche der Pausen leiten, und alles, was sie irre führen könnte, fällt hinweg. Haben sie sich nach dieser Methode hinlänglich geübt, so daß sie nunmehr geschickt sind, den Sinn der Sätze mit Leichtigkeit zu finden, so können sie zu den gedruckten Büchern zurückkehren. Hier müssen sie die nehmliche Regel befolgen, und ihre ganze Aufmerksamkeit auf den Sinn

der Worte heften, ohne die mindeste Rücksicht auf die Pausen zu nehmen, gleich als ob diese gar nicht da wären. Sie werden zwar anfangs durch den Anblick der Pausen verwirrt, und von ihrer vorigen Sitte häufig zu der alten Methode zurückgezogen werden; allein wenn sie nur fortfahren, blos auf die Worte Acht zu haben, so werden sie nach und nach so wenig Rücksicht auf die Pausen nehmen, als ob sie ganz ausgelöscht worden wären.

Für Kinder ist der beste Weg, um die übeln Folgen des Gebrauchs oder vielmehr des Misbrauchs der Pausen zu verhindern: sie ohne Interpuetation lesen zu lehren, wie die Alten thaten, die sich nie der Interpunctation bedienten, und damit so lange fortzufahren, bis sie hierin zur Fertigkeit gelangt sind. Dieses wird nothwendigerweise ihre Aufmerksamkeit auf den Sinn dessen, was sie lesen, beständig wach erhalten; denn da sie durch keine andre Zeichen in den Stand gesetzt werden, die Reden in ihre Sätze, und die Sätze in ihre Glieder abzutheilen, so wür-

de es ihnen ausserdem unmöglich seyn, irgend einen Sinn ausfindig zu machen. Dahingegen, wenn man sie mit Hülfe der Pausen lesen lehrt, sie wenig aufmerksam auf den Sinn oder Zusammenhang sind, und alles gethan zu haben glauben, wenn sie die Worte gesprochen, und die Pausen auf die vorgeschriebene Art, beobachtet haben.

Mit Hülfe dieser Töne, welche die Pausen bezeichnen, können die Vorleser, so oft sie es nöthig finden, ohne Nachtheil des Sinnes, selbst bei der kleinsten Pause Athem schöpfen, da der Ton, ohne Rücksicht auf die Zeit, die Natur der Pausen hinlänglich ankündigt: Nur muß der Sprecher in diesem Falle Sorge tragen, daß er der Pause den wahren Ton gebe, damit der Zuhörer sogleich wisse, daß der Satz noch nicht geschlossen sey, und seine Aufmerksamkeit, ohne sie zu verwirren, erhalten werde. Um diesen wahren Ton zu treffen, darf er nur genau denjenigen nehmen, den er gebraucht haben würde, wenn er geschwinder zu dem folgenden Gliede des Satzes fortgegangen wäre, und keine längere

Pause, als gewöhnlich, gemacht hätte. Der Mangel an Kenntniß dieses Umstandes, oder vielmehr die falsche Regel, die man angenommen hat, daß nicht anders, als bei einer vollen Pause oder zu Ende des Sinnes Athem geschöpft werden dürfe, hat es äußerst schwer, und für diejenigen, welche kurzen Athem haben, unmöglich gemacht, lange Sätze zu declamiren. Daher sprechen sich viele entweder ganz ausser Athem, (welches jederzeit unangenehm ist, und alle Kraft und Grazie der Rede zerstört) und halten nicht eher still, bis der Mangel an Athem sie dazu zwingt, welches sehr oft an unschicklichen Stellen geschehen kann; oder sie theilen den langen Satz in so viel besondre Sätze als sie Pausen machen, um Athem zu holen, wodurch der Sinn der Rede ganz verwirrt wird. Denn da sie gelehrt worden sind, nicht eher als bei einer vollen Pause Luft zu schöpfen, so bedienen sie sich, so oft sie dieses thun, gewöhnlich auch des Tons einer vollen Pause. Es ist eben so nothwendig für einen Redner, daß er stets einen hinreichenden Vorrath von Athem habe, als daß eine Orgel jederzeit mit dem gehörigen

Winde versehen sey; daher kann nichts wichtiger für denselben seyn, als die Beobachtung der Regel, welche ich jetzt gegeben habe, und welche jeden, der nicht an einer großen Schwäche bey dem Athemholen leidet, in den Stand setzen wird, die längsten Perioden, ohne einen merklichen Fehler dieser Art, vorzutragen.

II.

Die Andeutung der Wichtigkeit jeder Idee beruht auf der Einsicht des Hauptgedankens, seines Verhältnisses zur ganzen Periode, und jedem Theile desselben, und dieser Theile untereinander. Diese Ordnung der Ideen nach ihrem Interesse für den denkenden Kopf wird hervorgebracht: A) durch den Redeaccent, oder die Emphasis, welche die Hauptidee heraushebt und die andern in den Schatten stellt.

Die Emphasis leistet den nehmlichen Nutzen in den Sätzen, den der Accent in den Worten gewährt. So wie der Accent das Band ist,

welches Sylben zu Worten verbindet, so vereinigt die Emphasis mehrere Worte zu einem Satze, oder zu einem Gliede desselben. Jener hebt die Sylbe, auf der er liegt, um sie dem Ohre merkbar zu machen, vor den übrigen heraus; diese veredelt das Wort zu dem sie gehört, indem sie es dem Verstande in einem stärkeren Lichte vorhält. Durch den Accent werden die einzelnen Worte, als Zeichen der Ideen, ohne Rücksicht auf das Verhältniß, in welchem sie untereinander stehen, von einander unterschieden; die Emphasis ist das Zeichen, welches die Grade der Beziehung derselben in ihren verschiedenen Zusammensetzungen, und den Rang, den sie jedesmal in der Seele behaupten, andeutet. Ohne den Accent würden die Worte als einfache Sylben dastehen, ohne die Emphasis die Sätze in die einzelnen Worte derselben aufgelöst erscheinen, und der Zuhörer mühsam erst die Worte, dann ihren Sinn herauszufinden suchen müssen. Dahingegen bei dem Gebrauche des Accents und der Emphasis, durch welche die Worte und Sätze, indem man sie ausspricht, zugleich bezeichnet werden, der Zuhö-

rer keine Mühe hat, als die Mühe — zu hören, und, vorausgesetzt, daß er der Materie gewachsen ist, dem Sprecher, wenn dieser anders deutlich spricht, Schritt vor Schritt folgen kann.

Wenn nun der Accent auf die wichtigsten Vorstellungen, wie wir ausgemacht haben, gesetzt werden soll: so heißt das, auf diejenigen, wovon die größte Deutlichkeit und der größte Nachdruck abhängt. Dieses sowohl für uns selbst, als auch für andere; denn der Verstand liebt an sich selbst die deutlichsten Begriffe, wenn er auch nicht die Absicht hat, sie andern mitzutheilen; und eben so liebt das Herz die nachdrücklichsten und rührendsten; denn Sprache ist nichts anders, als Erguß des Innern.

Die vollen Worte Christi, zum Verräther Judas gesprochen, können hier als Beyspiel stehen. Nachdem der Accent eines davon aushebt, wird auch eine, besonders wichtige, Vorstellung dadurch erregt. *)

*) Man kann aber nicht sagen, daß der Redeaccent den grammatischen verändere. Die

Setzet man den Accent auf verräthst: so fühlt man besonders die Abscheulichkeit und Häß-

mehrsylbigen Wörter, welche einen bestimmten grammatischen Accent haben, behalten ihn unveränderlich; (etwa nur höchstseltne Eckstasen der Leidenschaft ausgenommen, welche jedoch ihrer äussersten Seltenheit wegen hier nicht in Betrachtung kommen können) und die einsylbigen haben gar keinen Wortaccent, sondern bekommen erst durch ihre Stellung eine (wenn auch noch so geringe) Emphasis. Es giebt zwar noch einige mehrsylbige Wörter, in welchen die Emphasis den Stoß der Stimme bald auf diese, bald auf jene legt, wie Eckstube, Eckkammer; (z. B. die Eckstube in meinem Hause ist gut. Geh auf die Eckkammer, nicht auf die Eckstube); aber diese theilen gewissermaaßen ihr Schicksal mit den einsylbigen Wörtern; sie haben keinen bestimmten Wortaccent, sondern erhalten erst durch die Stellung eine Emphase. Der Einfluß des oratorischen Accents auf den grammatischen besteht blos darinn, daß er diesen verstärken hilft, wenn er nemlich auf ein mehr-

lichkeit, die in einer solchen Handlung liegt. Wenn auf du: so liegt darin: wie konntest du, als mein Jünger, aus der Zahl meiner Vertrauten, von dem ich Lieb und Beystand, nicht Verrätherey erwarten sollte, wie kontest du dieß thun? Wenn auf Menschensohn: so schließt dies eine Erinnerung, an die bedeutende Person ein. Wenn auf Kuß der Accent gelegt wird; so hebt dieß besonders die Art und Weise aus, wie diese Verrätherey geschehen ist; mit schändlicher Entweihung eines Kußes — des Zeichens der Liebe, Freundschaft und Treue. —

Dem Redeaccent müssen nicht nur die Wortaccente gehörig untergeordnet werden, sondern die verschiedenen Redeaccente, welche in einer Periode vorkommen, müssen auch untereinander, nach Maaßgabe ihres größern oder kleinern Gewichts, ein gewisses Verhältniß in Rücksicht auf ihre Stärke und Schwä-

sylbiges Wort, mit einem bestimmten Wortaccent, zu stehen kömmt.

che behaupten, damit der Zuhörer die Verhältnisse der Gedanken deutlich wahrnehmen könne.

Es würde überflüssig seyn, alle Theile der Rede (partes orationis) einzeln durchzugehen, auf welchen man den Redeaccent antrifft; es ist hinreichend, im Allgemeinen zu bemerken, daß es keinen einzigen Theil der Rede giebt, auf den er nicht statt finden könnte.

Um aber den eigentlichen Sitz der Emphasis ausfindig zu machen, ist es nothwendig, sich des Sinnes der Rede vollkommen zu bemeistern; hat man dieses gethan, so kann man aber auch sicher seyn, sich über diesen Punct nie zu irren. Nur dieses muß noch bemerkt werden, daß, wenn die emphatische Idee aus mehr, als einem Worte besteht, die Emphasis, dem Genius unsrer Sprache gemäß, auf dasjenige Wort zu stehen komme, welches die Bestimmung des zu bestimmenden Begriffs enthält, und gewöhnlich, obwohl nicht im-

nier, der Ordnug nach das letzte ist. Z. B. Ruhe durch Tugend. Kranz der Kunst. Herr des Lebens. Daß dieses jedoch bei Adjectiven, der Regel nach, anders sei, darf nicht erst gezeigt werden.

Es ist — wie man sich täglich durch die Beobachtung überzeugen kann — in dem Genius der Sprache gegründet, daß in jedem Gliede nur die Hauptidee durch den Redeaccent — von welchem hier die Rede ist — ausgezeichnet werde. Diese Hauptidee ist gewöhnlich, obwohl nicht immer, nur eine einzige. Es ist daher fehlerhaft, in einem Gliede mit einer Hauptidee, mehrere Accente anzubringen; so häufig auch dieses zu geschehen pflegt. Am meisten habe ich diesen Fehler bei Schauspielern, welche gern zeigen wollen, daß sie das, was sie sagen, verstehen, und bei Frauenzimmern bemerkt, welche Gelehrsamkeit affectiren. Natürlich ist dieses Verfahren nur dann, wenn die besondere Wichtigkeit einer Rede erfordert, dem Zuhörer jedes Wort, so zu reden, zuzuzählen. Uebrigens kann es blos bei der Darstellung der Witzlinge und Pretiösen zugelas-

sen werden. — Auch ist dieser Fehler noch mit einem zweyten, eben so unzulässigen, verbunden. Nach jedem Gliede mit einer Hauptidee folgt natürlicher Weise eine Pause, damit der Zuhörer wisse, welche Worte zusammengehören. Werden nun in einem Gliede, ohne Noth, mehrere Ideen herausgehoben, so bleibt es auch gewöhnlich nicht bei einer Pause, und auf diese Art werden denn nicht selten Worte, welche zusammengehören, von einander getrennt. —

Ein andrer Fehler ist es, die Emphasis mit zu großem gegen den Ton des Ganzen zu stark abstechenden Nachdrucke zu bezeichnen. Treffen beide Fehler gar zusammen, so entsteht daraus die widrigste Wirkung, die man sich denken kann. Schon in einer gesellschaftlichen Unterhaltung enthält sich der feine Mann des nachdrücklichen, häufigen, intensiven Accents, sowohl mit seiner Stimme als mit seinen Gesten. Man wechselt deswegen lieber unter den Mitteln, Deutlichkeit und Nachdruck zu bewirken, ab; man gebraucht oft

einen langsamen, dahin schleifenden Ton, besonders in sanfter Seelenstimmung, und eine kurze, verlorne Pause, wenn sich eine Idee von der andern ausnehmen soll. Ueberladenes Accentuiren jedes Wortes, klingt auch nicht allein übel; es ist auch, besonders bei einer gewissen Langsamkeit der Rede, die characteristische Sprache der Großthuerey und des Stolzes, der allen seinen Worten eine gewisse Wichtigkeit und Bedeutung geben will. — Alle stolze, trotzige und schwülstige kann man also auf dem Theater in häufigen und stoßenden Accenten reden lassen. Auch der Zorn und jede feindselige Leidenschaft läßt deu Accent häufig und schwer fallen, als wären es eben so viel Thätigkeiten, gegen den gehaßten Gegenstand ausgeübt.

B) Die Ordnung der Ideen nach ihrem Interesse für den denkenden Kopf wird zweitens durch das forte und piano der Stimme während ganzer Redeglieder angezeigt. Was der Redeaccent für eine einzelne Idee ist, das ist die Verstärkung der Stimme oft für eine ganze Ideenreihe. Z. B. "Nur ein Mensch,

„in dessen Brust alles Gefühl für „Liebe erstorben ist, kann diese Geschichte „ohne Thränen lesen.“ So wie wir wichtige Redeglieder mit gespannter Stimme sprechen, so sprechen wir im Gegentheil unwichtige (wie Zwischensätze, die sich nach dem vorhergehenden von selbst verstehen, und nur der Vollständigkeit wegen hinzugesetzt werden) mit abgespannter. Z. B. “Anders ist der Studierplan, den sich der Brodgelehrte, anders „derjenige, den der philosophische Kopf sich „vorzeichnet. Jener, dem es bei seinem Fleisse „einzig und allein darum zu thun ist, die Bedingungen zu erfüllen, unter denen er zu einem Amte fähig werden kann — — ein solcher wird, beim Eintritt in seine academische Laufbahn, keine wichtigere Angelegenheit haben, als — —

C) Die Andeutung der Ordnung der Ideen nach ihrem Interesse für den denkenden Kopf geschieht drittens durch die Beobachtung einer verhältnißmäßigen Zeit in der Folge der verschiedenen Glieder der Periode. So rollet man die unwichtigere Idee mit grösserer Ge-

schwindigkeit fort, als die wichtigere; wobei man noch dieses bemerken muß, daß die untergeordnete Idee von geringerer Wichtigkeit jedesmal in dem nehmlichen Tone, nur schwächer als die von höherem Werthe, zu welcher sie gehört, hinweggestossen werden muß. Z. B. "Die Natur hat allen ihren „Werken eine gewisse Einfalt eingedrückt. Mit „diesem Stempel sind auch die Gesetze der „Glückseeligkeit bezeichnet, welche sie dem „Menschen vorgeschrieben hat."

Dieses Mittel, den verhältnißmäßigen Werth der Redeglieder anzuzeigen, ist übrigens mit dem eben vorher angezeigten innig verbunden.

III.

Das dritte Geschäft der Ideendeclamation besteht in der Entwickelung der Ideen aus der Seele des Redenden, oder der Darstellung der Ideen nach ihrem intelligibeln Character. Durch diese Darstellung erhalte ich nicht blos eine Sammlung von Ideen, ich sehe sie selbst in

dem denkenden Kopf entspringen, und aus ihm hervorgehn, ich werde in die Werkstatt des menschlichen Geistes hineingeführt; und kann seine geheimen wundervollen Operationen betrachten.

Diese Darstellung nimmt sogleich mit der Entstehung eines Gedankens, den man laut werden läßt, ihren Anfang. Fällt ein Gedanke, wie ein Blitzstrahl, plötzlich in die Seele, so fährt auch die Seele mit seiner Ankündigung plötzlich auf. Ist hingegen der Gedanke weniger zusammengesetzt und plötzlich erfolgen Einleitungen zuvor, und giebt man ihn theilweise: so spricht auch die Rede ihre Worte allmählich und gemäßigt laut. Dieses beobachtet man im Großen beim Anfang einer öffentlichen Rede, und im Kleinen auch im Anfang einer neuen Periode, wo ein neuer Gedanke entsteht. Das Schwindenlassen eines Gedankens, sagt Iffland, verkündigt die Aufdämmerung eines neuen. Diese Aufdämmerung muß der Redner richtig darzustellen wissen.

Die Entwickelung der Ideen aus der Seele des Redenden geschieht

a) durch Beobachtung der gehörigen Zeit in der Folge der Perioden. Nicht alle Perioden gehen gleich schnell aus der Seele hervor. Die Periode, die einen neuen Sinn enthält, entwickelt sich später, als die, welche eine unmittelbare Folge aus der vorigen ist.

b) Durch die dem Wirken der Seele entsprechende Bewegung der Sprachorgane. Der Mensch denkt. Welches inneres Leben und Streben! Zweifeln, Verwerfen, Ergreifen, Fragen, wechselt in seiner Seele ab. Alle diese verschiedenen Modificationen der denkenden Seele modificiren auch die Sprache; (wie das Gesicht, auf dem der Beobachter dies alles lesen kann.) Die Ueberzeugung redet mit fester Stimme, gleich als ob die Seele mit jedem Wort eine unumstößliche feste Sache niederlegte, worauf man sich sicher verlassen könnte. Ist aber Ungewißheit in den Gedanken, so ist die Stimme leise und anhaltend; die schüchterne Gedanken wagen es nicht,

laut zu werden. u. s. f. Dieser Ausdruck der innern Thätigkeit des Geistes durch die Stimme, beruht vorzüglich auf der Sympathie des Körpers mit der Seele, vermöge welcher alle Bewegungen der Seele analoge Bewegungen im Körper hervorbringen. Beispiele für diesen Abschnitt kann jeder mit leichter Mühe selbst auffinden.

IV.

Oft deutet die Declamation die Beschaffenheit einzelner Ideen durch eine Art von Maleirei, sinnlicher Darstellung conventioneller Worte durch Töne, an. Z. B. "Aber im „Grunde und im Wesen ist es die wesentliche „Kraft, womit eine Lampe ihren engen „Raum, und die Sonne die Welt erleuchtet." Obgleich diese Materie zum Theil in die Empfindungsdeclamation eingreift, so will ich sie dennoch hier ganz abhandeln, um alle Theilung der Materie zu vermeiden. Die Lebhaftigkeit der eignen Vorstellung, und die Absicht, bei andern eine mehr anschauende Idee zu erwecken, sind die beiden Gründe, wel-

che eine Malerei dieser Art veranlassen. Nicht immer nimmt man jedoch hierauf Rücksicht, sondern man malt oft zur Unzeit, wo man nicht malen, sondern ausdrücken sollte. Diese Sache ist von grosser Wichtigkeit, und muß daher sorgfältig erwogen werden. Vor allen Dingen aber fragt es sich: was heißt: Malerei? und was heißt: Ausdruck?

Malerei ist jede sinnliche Darstellung der Sache selbst, welche die Seele denkt; Ausdruck jede sinnliche Darstellung der Fassung, der Gesinnung, womit sie sie denkt; des ganzen Zustandes, worinn sie durch ihr Denken versetzt wird. Jene, die Malerei, ist entweder vollständig oder unvollständig. Vollständig lassen sich nur Töne, welche unsern eigenen ähnlich sind, malen; alles übrige Malbare in der Declamation läßt nur unvollständige Darstellung nach einzelnen, nach allgemein gemachten Beschaffenheiten zu. Von einem Berge z. B. wird etwa nur die Höhe durch Erhebung der Stimme gemalt; eine liebliche Farbe wird durch einen sanften Ton der Stimme gezeichnet u. s. f.

Die Declamation malt durch folgende Mittel:

a) Sinnliche, hörbare Gegenstände durch ihre Töne.

b) Nichttönende Gegenstände durch die Angabe andrer auszeichnender Verhältnisse, welche das Ohr mit dem Gesicht und Gefühl gemein hat z. B. α) Höhe und Tiefe β) Langsamkeit und Schnelligkeit γ) Stärke und Schwäche δ) Sanftheit und Rauhigkeit.

c) Empfindungen durch ihre Töne.

Schon Quintilian hat es eingesehen, was für ein Unterschied zwischen Malen und Ausdrucken, und wie fehlerhaft oft das erstere sey. Der Rhetor untersagt auf das nachdrücklichste alle die Bewegungen, womit man die Gegenstände, von welchen die Rede ist, nachahmt, und setzt hinzu: daß man nicht einmal Schauspielern, deren ganze Kunst doch im Nachahmen bestehe, dergleichen Bewegungen erlaube, und daß die bessern unter ihnen sich

immer mehr bemüheten, den Sinn als die Worte auszudrucken. Die Regel wie sie Quintilian hier angiebt, ist freylich nicht zum besten bestimmt; allein die Beyspiele, die er aus einer der Verrinischen Reden entlehnt, sind nicht übel gewählt, und eine nähere Betrachtung derselben wird uns bald auch zu einer bessern Bestimmung der Regel verhelfen. Cicero verspottet mit der bittersten Verachtung den Verres, daß er beym Auslaufen der Flotte aus dem Hafen, in der Tracht eines Weichlings und an eine Buhlerin wollüstig hingelehnt, am Ufer gestanden. Er wirft ihm, unter den heftigsten Ausrufungen und mit Bezeugung seines äussersten Abscheues vor, daß er auf dem Markte von Messina, einen römischen Bürger, den Gavius, ohne Spruch, ohne Untersuchung, ohne Verbrechen öffentlich habe geisseln lassen. Es wäre höchst fehlerhaft, sagt Quintilian, wenn ein Redner bei jener ersten Anklage, die Stellung des auf seine Buhlerin hingelehnten verächtlichen Wollüstlings annehmen, oder bei dieser letztern die Handlung des Geisselns mit seinem Arme, die Töne des Schmerzens mit seiner

Stimme nachahmen wollte. — Unanständige Weichlichkeit, Geisselung, Schmerz des Gegeisselten waren die Gegenstände, die Cicero dachte; Verachtung, Unwille, Erstaunen, Abscheu waren die Empfindungeu, welche diese Gegenstände bey ihm selbst erzeugten. Also nicht die äusseren sinnlichen Gegenstände, wovon die Rede ist, nicht die fremden Empfindungen, welche unsre eigne erzeugen, sondern selbst diese eigne gegenwärtige Empfindung will Quintilian auf der Redner- wie auf der Schaubühne dargestellt; oder anders: nicht die Gegenstände, die wir denken, will er gemalt; die Empfindung, womit wir sie denken, will er ausgedruckt haben. Ob jene Gegenstände blos körperliche Dinge, oder ob sie selbst Gemüthsbewegungen sind, thut nichts: das Schrecken des zur Geisselung fortgerissenen Gavius vorzustellen, wäre eben so falsch, als die Bewegungen des ihn Geisselnden nachzuahmen. die wahre Gebehrde ist in jedem Falle nur die, welche die jetzige eigne, in der Seele des Redenden herrschende Empfindung darstellt; und da ich diese allein Ausdruck, jede andre hingegen

Malerei nenne, so würde die nun bestimmtere Regel so lauten: daß Schauspieler und Redner durch ihre Gebehrden nicht malen, daß sie nur ausdrucken sollen.

Müssen denn aber Ausdruck und Malerei immer unvereinbar, immer im Streit seyn? Kann es nicht Fälle geben, wo beyde sich entweder vollständig oder doch einigermaßen verbinden lassen, und andere Fälle, wo sie völlig in Eins verfliessen?

Bei der Bewundrung fällt die Malerei des vorgestellten Objects mit dem Ausdruck der innern Empfindung zusammen, weil die Seele sich bei dieser Empfindung so ganz der Vorstellung des Objectes hingiebt, sich so ganz ihm ähnlich zu machen sucht, und der analoge Ausdruck ihres innern Zustandes hier, wie von selbst, zur Nachahmung, zur Malerei des Objectes wird.

Ferner: Bey der moralischen Sympathie mit erhabnen, edlen, festen Charakteren, mit

kühnen, großen, menschenfreundlichen Handlungen, erweckt man in sich selbst den Stolz, den Trotz, die Herzenswärme, das sanfte Gefühl seines Helden und nimmt eben die Geberden, eben die Töne an, die man sich an ihm, dem geliebten oder bewunderten Gegenstande vorstellt.

Da ich nicht glaube, die Richtigkeit dieser Beobachtungen erst beweisen zu dürfen; so setze ich hier sogleich die Regel fest: daß da, wo die Seele sich wirklich ganz im Object befindet und ihr eignes Selbst von der Vorstellung dieses Objects nicht unterscheidet, oder kürzer, daß bey allen homogenen Empfindungen die Malerei eben deswegen erlaubt sey, weil sie sich nicht vom Ausdrucke trennen läßt, weil eben durch sie der Ausdruck geschiehet.

Diese Regel bezieht sich auf die erste Ursache des nachahmenden Spiels, auf die Lebhaftigkeit der eigenen Vorstellung. Daß aber auch ohne Absicht, bloß durch die eigene lebhafte Vorstellung dessen, der einen gewissen Gegenstand denkt, die Nachahmung derselben

hervorkomme, lehrt die Erfahrung. "Eine „volle anschauliche Vorstellung einer Hand„lung," sagt Herr Tetens in einer seiner vortrefflichen Untersuchungen, "ist eine Anwand„lung zu dieser Handlung. Wenn wir uns „Worte vorstellen, so sprechen wir innerlich, „und wenn diese innre Sprache lebhafter wird, „so sieht man uns Bewegungen mit dem Mun„de machen." m) Das geht dann weiter, bis wir wirklich laute Töne hervorbringen, als ob wir unsre Ideen mittheilen wollten, da wir doch oft ganz allein sind. Man kann den Ausspruch des Philosophen noch allgemeiner machen und sagen: jede volle anschauliche Vorstellung einer Sache, einer Begebenheit, die auch nicht menschliche Handlung ist, führt einen Trieb, eine Anreizung mit sich, sie nachzuahmen. Home hat dieses bereits, in Ansehung des Großen und Erhabnen, bemerkt. „Ein großer Gegenstand," sagt er "treibt die „Brust auf, und macht, daß der Zuschauer

m) Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwickelung, Band I. S. 643. ingl. S. 664. ff.

„seine Gestalt zu erweitern sucht. Man be„merkt dies sonderlich bey Personen, die den „Wohlstand nicht achten, und der Natur ihre „Freyheit lassen. Wenn dergleichen Leute gros„se Gegenstände beschreiben; so blasen sie durch „einen natürlichen Trieb sich selbst auf, indem „sie mit allen ihren Kräften Luft in sich ziehen. „Ein hoher Gegenstand wirkt einen andern Aus„druck des Gefühls. Er treibt den Zuschauer, „sich in die Höhe zu richten und auf den Zähen „zu stehen."

Eine zweyte Ursache dieses Spiels, ist die Absicht, bey andern eine lebhafte anschauliche Idee zu erzeugen. Wenn diese Absicht, wie oft bey Erzählungen und Unterrichte, ruhiger kalter Vorsatz, oder wenn auch sie es allein ist, welche die Seele in dem gegenwärtigen Augenblicke füllt und erwärmt; so ist, schon wegen der obigen Regel, die malende Gebehrde erlaubt, denn es findet hier keine Collision zwischen ihr und dem Ausdrucke Statt. Das eine Mal ist gar keine Empfindung da, die nach Ausdruck strebte; das andre Mal ist es eine homogene, mithin eine solche Empfindung,

die eben durch die Nachahmung sich zu befriedigen sucht. Doch wenn auch wirklich die Seele des Redenden von einer eignen, selbst von einer solchen Empfindung eingenommen ist, deren Ausdruck die Malerei, wo nicht aufheben, doch bis zur Unkentlichkeit verändern würde: so kann noch immer die volle Malerei ein ganz richtiges Spiel geben; vorausgesetzt, daß die Empfindung selbst nicht zu lebhaft ist und daß sie sich, ihres eignen Vortheils wegen, gern der Absicht, den Gegenstand darzustellen, unterordnet. Hieraus ergiebt sich von selbst die zweyte Regel: daß überall die malende Gebehrde entweder einzig richtig, oder doch untadelhaft ist, wo die Absicht, lebhaftere Ideen von gewissen Gegenständen zu erwecken, herrscht, oder wo auch die eigene Empfindung des Redenden willig zurücksteht, weil sie nicht besser, als eben durch Erreichung jener Absicht befriedigt werden kann. Zuweilen trift es sich, daß das Spiel, welches die Absicht, mit demjenigen, welches die Empfindung fordert, ganz genau übereinstimmt und daß also eine eben so getreue vollständige Darstellung erfolgt, als ob die Empfindung homogen und

die ganze Seele des Redenden, ohne Unterscheidung des eigenen Selbst, in die Idee des Gegenstandes ergossen wäre. So bey dem erhitzten Kläger, der vor dem Richter die erlittene Kränkung seiner Ehre erzählt; er ahmt den Trotz, den Zorn, die höhnende Verachtung des Beleidigers mit der möglichsten Lebhaftigkeit nach; nicht bloß, wie es scheinen könnte, um dem Richter eine Idee des Vorfalls zu geben und ihn von der Gerechtigkeit seiner Klage zu überzeugen, sondern vornehmlich auch, wegen der Befriedigung, die ihm eine solche Nachahmung für seine eigenen Leiden gewährt. Er selbst wird durch den Trotz, den Zorn, die höhnende Verachtung des andern, zum Trotz, zum Zorn, zur höhnenden Verachtung gereitzt.

Mit der Zusammensetzung der Malerei und des Ausdrucks ist es oft so, wie mit der Malerei selbst; sie scheint, was sie im Grunde nicht ist, und wenn man sie wohl untersucht, so findet man nur Zusammensetzung mehrerer Ausdrücke, wovon der eine, weil er einer homogenen Empfindung gehört, Malerei scheint. *)

*) Ein Beispiel von der Zusammensetzung der Malerei und des Ausdrucks findet sich in

Eine Zusammensetzung eigentlicher Malerei mit dem Ausdrucke findet Statt, wenn jene durch

Göthes Clavigo, in der Scene, in welcher Beaumarchais dem Clavigo seine Untreue vorhält. "Endlich nach sechs Jahren Harren, sagt Beaumarchais, ununterbrochener Freundschaft, Beistand und Liebe von Seiten des Mädchens, Ergebenheit, Dankbarkeit, Bemühungen, heiligen Versicherungen von Seiten des Mannes, erscheint das Amt, und er verschwindet." Die Worte „ununterbrochener Freundschaft, Beistand und Liebe von Seiten des Mädchens" lassen eine reine Malerei zu; denn Beaumarchais ist eben so sehr selbst von der aufrichtigen Gesinnung seiner Schwester gegen den Clavigo durchdrungen, als er sich bemüht, diesen darauf aufmerksam zu machen. Wenn er aber von der Ergebenheit, Dankbarkeit, den Bemühungen, heiligen Versicherungen des Clavigo gegen Marien spricht, verhält sich die Sache anders. Hier sucht er auf der einen Seite den Clavigo an seine Ergeben-

die Absicht bewirkt wird, bei dem Zuhörer irgend eine anschauliche Idee zu erwecken;

heit, Dankbarkeit ꝛc. gegen seine Geliebte zu erinnern, um ihn das Schlechte seines ietzigen Betragens desto lebhafter fühlen zu lassen, und in so fern kann er nicht umhin, die erwähnten Gefühle durch die Stimme zu malen; auf der andern Seite ist er zu sehr mit verachtenden Unwillen gegen die Verrätherei des Clavigo erfüllt, vermöge welcher dieser Marien mit falschen Versicherungen hintergangen hat, als daß er diesen Unwillen, diese Verachtung nicht zugleich mit der eben bemerkten Malerei vermischen sollte; und so bekommen denn die Worte: "Ergebenheit, Dankbarkeit, Bemühungen, heiligen Versicherungen von Seiten des Mannes" einen Ton, welcher aus der Malerei dieser Empfindungen, und dem Ausdrucke der Verachtung zusammengesetzt ist. Dieses ist der Ton, in welchem Herr Schocher diese Stelle, zur Befriedigung jedes Zuhörers, welcher denkt, vorträgt; so daß ich dieses Beispiel von dem erwähnten Künstler nur zu entlehnen brauchte, ohne dabei auf ein an-

wenn diese Absicht einen ganz andern Ton erfordert, als die Empfindung, und gleichwohl beide, die Absicht und die Empfindung von ohngefähr gleicher Lebhaftigkeit sind.

Soviel über die Frage: wenn muß man malen? ietzt noch etwas über die Art, wie man malen muß.

In den Stellen, welche Malerei erlauben, muß man nur auf die Hauptzüge merken, nur diese darstellen, oder vielmehr die andern bestimmenden Nebenzüge, mit jenen Hauptzügen zusammenfassen, nicht sie trennen oder einzeln angeben. Ohne Beobachtung dieser Regel verliehrt nicht blos die Wahrheit, sondern auch die Schönheit der Rede; sie wird nicht nur unnatürlich, sondern auch kraus, überladen, verwickelt. Wenn die Sprache aus Unvermögen alles zugleich zu sagen, die Gedanken in Theile zerlegt, die Bilder in einzelne Züge auflößt;

dres Verdienst Anspruch zu machen, als auf dieses, meinen Freund richtig verstanden und commentirt zu haben.

so faßt hingegen die Imagination auf einmal das Ganze, hält sich an die Hauptidee, in welcher sich alle übrigen sammeln, und sucht nur von dieser das Bild oder den Eindruck durch Ton und Geberdenspiel darzustellen. Der Gedanke vom Cäsar, dessen Antliz den Mörder liebreich straft, wird uns zwar von dem Dichter in mehrern Worten gegeben; aber er ist doch nur Einer: das Strafende ist mit dem Liebreichen des Blicks und beides mit der Richtung desselben auf den Mörder innig verbunden, und muß eben so verbunden in Ton und Geberde ausgedruckt werden. Es wäre lächerlich, oder mehr als lächerlich, läppisch, jedem dieser Worte seinen eignen Ausdruck zu geben' die Idee des Mörders mit einem rauhen Mißlaut der Wuth, des Liebreichen mit einem sanften leisen Lispeln, des Strafens mit einer ernsten Festigkeit des Tons zu bezeichnen; erst die Faust, gleichsam zum Dolchstoße, mit grimmigem Blick zu erheben, dann die Hand mit gerührter liebevoller Miene vorwärts zu strecken, dann sie wieder strafend empor zu heben und auf der Stirne den strengen Ernst des unerbittlichen Rich-

ters zu zeigen. Das nehmliche gilt von der Declamation eines Predigers, welcher die Worte: "der Gott aber des Friedens trete „den Satan unter eure Füsse in kur„zem" so sprach: — Der Gott, hoch mit starker Stimme; des Friedens, sanft und langsam; trete den Satan, mit aufeinander gebißnen Zähnen, und wütenden Ausdrucke des Zorns, als ob er den Satan iezt eben mit den Füssen zerträte; unter eure Füsse, gemäßigt, in kurzem, so schnell, so abgebrochen ('n kurz'm) daß es Ein Laut wurde. — Eine so schnelle Folge so entgegengesetzter Ausdrücke wäre auch schon darum verwerflich, weil die Phantasie, wie biegsam und mächtig sie immer sei, doch weder biegsam noch mächtig genug ist, um der Sele so ganz verschiedene Fassungen unmittelbar hintereinander zu geben.

Zweiter Abschnitt.

Von der Empfindungs-declamation.

Gienge in der Seele des Menschen weiter nichts vor, als Ideen; wäre er eine andere Art von Wesen, als er wirklich ist, würde er wie Swifts Houyhnhnms, immer von einer kalten, unveränderlichen, und gleichsam instinktartigen Vernunft geleitet; so würde die Bekanntmachung der Vorstellungen einer solchen Seele und ihrer innern Wirkungen größtentheils durch Worte vollendet werden, und nur etwa noch einiger wenigen sinnlichen Zeichen bedürfen, welche in dem vorigen Abschnitte für die Ideendecla-

mation festgesetzt worden sind. Da nun aber ausser den Ideen auch noch andere Dinge in der Seele des Menschen vorgehen; da nicht sein ganzes Wesen aus intellektueller Kraft besteht, sondern im Gegentheil Leidenschaften und Einbildungskraft einen grossen Theil seiner Natur ausmachen, da diese Kräfte sich durch eine unendliche Mannigfaltigkeit von Rührungen, so wohl der Art, als dem Grade nach, äussern; so ist es klar, daß alle diese Bewegungen und Veränderungen des menschlichen Geistes andern nicht eher mitgetheilt werden können, bis erst Mittel erfunden werden, diese Rührungen auszudrücken.

Die sinnlichen Zeichen, die zu Erreichung dieses Zweckes nothwendig sind, können aber unmöglich blosse Worte seyn. Wir haben zwar verschiedenen dieser Rührungen, oder doch wenigstens denjenigen, welche zu der stärksten und merkwürdigsten Art gehören, Namen gegeben; (obgleich der größte Theil von ihnen, und die verschiedenen Grade von allen, ohne Namen geblieben sind) aber der Gebrauch dieser Namen soll nicht so wohl die Rührungen

selbst, sondern bloß die einfachen oder zusammengesetzten Begriffe bezeichnen, welche wir uns von jenen Rührungen gebildet haben. Jedermann wird sogleich einsehen, daß die Ausdrücke: Zorn, Furcht, Liebe, Haß, Mitleid, Gram, nie diese Leidenschaften selbst in ihm erwecken, und ihn zornig oder furchtsam, mitleidig oder bekümmert machen werden; und daß, wenn uns jemand auch mit den deutlichsten und stärksten Worten, deren die Sprache nur immer fähig ist, sagte, daß er den Einfluß einer von jenen Leidenschaften empfinde, er uns doch im mindesten nicht rühren, oder davon überzeugen würde, wenn er sich, ausser den Worten, keiner andern Zeichen bediente. Wenn jemand in dem Tone, dessen er sich bey Hersagung verschiedener Propositionen der kalten Vernunft bedient, versicherte: "Gewiß „war noch nie ein Mensch so von Gram überwältigt, als ich es jetzt bin" — oder "Mein „Zorn ist auf den Gipfel der Raserey gestiegen, ich kann ihn nicht mäßigen: meide „mich, geh diesen Augenblick, oder ich werde „dich in Stücken zerreißen:" so würde gewiß kein Mensch bey dem Unglück des erstern einiges Mitleid, und nah bey Drohungen

des letzern einige Furcht empfinden. Wir würden entweder glauben, daß er scherze; oder wenn wir denn doch glauben müßten, daß er im Ernst spreche, über diese Abgeschmaktheit lachen müßen. Und warum das? Weil er sich blos der Worte als Zeichen der Rührungen bedient, welche sie doch unmöglich deutlich darstellen können, und die Anwendung der wahren Zeichen der Leidenschaften vergißt, welche Töne, Blicke und Bewegungen sind.

Der declamatische Ausdruck der Empfindungen geschieht 1) durch den Ton, 2) durch den Rhythmus. Obgleich diese zwey Ausdrücke der menschlichen Empfindungen verknüpft erscheinen, so müßen sie doch besonders betrachtet werden. Der jeder Empfindung eigne Ton ist, so zu reden, die Empfindung selbst, und der Rhythmus der Grad ihrer Wirkung in Rücksicht auf Langsamkeit und Schnelligkeit. Der Ton gleicht dem Feuer, und der Rhythmus dem Grad der Geschwindigkeit, mit der es um sich greift, und die es umgebende Materie an sich reißt. Die Herderische Preisschrift über den Ursprung

der Sprache, die eben so bekannt als vortreflich ist, macht es überflüßig den Satz: Jede Empfindung hat ihren Ton, auszuführen. Weniger bekannt ist vielleicht folgende Bemerkung über den Ton.

Der Ton der Empfindung ist eher da, als die Worte, durch die sie sich äußert. Der Mensch empfindet, und es regt sich in ihm zu Tönen, aber die Empfindung muß sich erst zur Klarheit erhoben haben, ehe sie in Gedanken in Worte übergehen kann. Der Gedanke ist die zur Klarheit erhobene Empfindung. Dieß ist der Grund, warum bey empfindungsvollen Stellen die Empfindung eher tönt, als die aus ihr hervorquellenden Worte. Was sind die Interjectionen Ach! und O! vor vielen Reden anders, als die Töne der Empfindung, die sich nachher in Worte ergießt. Das nehmliche gilt auch von dem mimischen Ausdruck der Empfindungen. Quintilian scheint dieses nicht bedacht zu haben, als er irgendwo für unschicklich erklärt, daß die Geberde vor den Worten vorausgehe. Nur die Geberden, die den Verstand einer

Rede unterstützen, halten mit den Worten gleichen Schritt; aber die ausdrückenden der Empfindungen gehen ihnen meistens vor.

So wie jede Empfindung ihren eignen Ton hat, so hat sie auch ihren eignen Rhythmus, ihr eignes Tempo. Hieraus fließt folgendes Gesetz für Empfindungsdeclamation. „Die Empfindung giebt die Worte eben so „hin, wie sich selbst, jetzt hinströmend, wenn „sie heftig, jetzt hinreißend, wenn sie sanft ist. „Die Worte werden unter ihren Händen selbst „zur Empfindung, wie das Holz durch die „Verbindung mit dem Feuer zur Flamme „lodert.“

Aristoteles zählt drey Mittel der Stimme zum Ausdruck der Leidenschaften: Stärke und Schwäche, Höhe und Tiefe, Langsamkeit und Schnelligkeit. Ich bin das erste Mittel, die Stärke und Schwäche, übergangen, weil die jeder Empfindung als bleibender Zug eigne Stärke oder Schwäche schon in dem der Empfindung zukommenden Tone liegt. So tönt z. B. der Ton des Zorns stärker, als der Ton

der Liebe. Vielleicht würde man, um den Grund hiervon anzugeben, nicht unwahr sagen, daß Egoismus, die Quelle des Zorns, in stärkern, Sympathie hingegen in schwächern, leisern Tönen spreche.

Es giebt mehr als einen Grund, warum die verschiedenen Töne der Leidenschaften in Rücksicht auf die angeführten Puncte von einander verschieden sind.

1. Einige Modificationen der Stimme des leidenschaftlichen Menschen sind unwillkührliche Erscheinungen, die wir als physische Wirkungen der innern Gemüthsbewegungen zum Theil erklären können, zum Theil aber nur als Zeichen begreifen, welche die Natur durch geheimnißvolle Bande mit den innern Leidenschaften verknüpft hat. Zu den letztern gehört die Heiserkeit der Wuth, das Seufzen der Traurigkeit und der Liebe, die schwankende, schluchzende, gebrochne Stimme der Wehmuth. Erklären läßt sich hingegen der schwache Ton der Entkräftung, der kurze Athem nach heftiger Bewegung u. s. f. Diese Modifica-

tionen der Stimme kann man physiologische nennen.

2. Andre leidenschaftliche Töne malen die Fassung, die Wirkungen, die Veränderungen der Seele, und diese mögen den Namen der analogen führen. Theils haben diese Töne ihren Grund in dem Triebe der Seele, unsinnliche Ideen auf sinnliche zurückzuführen, und also auch ihre eignen unsinnlichen Wirkungen, sobald sie lebhafter werden, durch ähnliche sinnliche nachzubilden; theils *) haben sie ihren Grund in der Communication, wenn ich so sagen darf, zwischen den beiden Regionen der klaren und dunkeln Ideen, die einander wechselseitig zu lenken und zu modificiren pflegen. Der Gang der Rede erfolgt nach dunkeln Ideen, die das Gesetz ihrer Folge von

*) Dieser zweite Punct bezieht sich jedoch nicht sowohl auf das Allgemeine der verschiedenen leidenschaftlichen Töne, als vielmehr auf die besondern Modificationen derselben nach Maaßgabe der verschiedenen Situationen und Charactere.

den iezt herrschenden klaren nehmen: jene leiden durch den Einfluß von diesen; diese durch den Einfluß von jenen.

Der langsame, bey jedem Merkmal verweilende Ideengang im Affect der Bewunderung zieht und dehnt jeden einzelnen Ton, und schleift und bindet Wort an Wort, Sylbe an Sylbe. Der Athem wird zum Aushalten tiefer geschöpft; die Absätze der Rede sind lang, der Einschnitte wenig: nur wo die Fälle der auf einmal sich darbietenden Ideen die Besonnenheit der Seele, die zum wörtlichen Ausdruck ihrer Empfindungen nöthig ist, schwächt: da verliert sich mit dem Gedanken die Rede, und die Pause wird um so feyerlicher und anhaltender, je langsamer sich, so zu reden, die Denkkraft aus dem Meer von Ideen, worinn sie sich verloren hatte, wiederherauf hebt. Freude hat einen zwar raschen und lebhaften, aber doch sanften und leichten Ideengang: und dieser Analogie gemäß — wie anmuthig gleiten und rollen ihr, wenn sie in Worte ausbricht, die Töne! wie viel muntere Kraft

ohne Anstrengung zeigt sich in der gemäßigten Stärke der Stimme und in dem längern Aushalten des Athems! — Zorn hat, wegen innerlicher Erhitzung, nur einen sehr kurzen Athem; aber wie schnell wird dieser Athem, so oft er verhaucht, wieder ersetzt, um die Worte mit eben der Geschwindigkeit hinzuströmen, womit die Seele ihre Gedanken entwikkelt! Wie sehr verräth sich das Wilde und Unbändige dieser Leidenschaft, selbst in dem Stammeln und Stottern, wo sie lebhafter, und in dem gänzlichen Verstummen, wo sie auf ihren höchsten Punct ist!

Aus eben der Analogie mit der Ideenfolge, aus welcher ich hier den Gang der Stimme erklärt habe, läßt sich auch die Wahl der einzelnen Laute erklären. Die Bewunderung, wird man finden, spricht nie in höhern, immer in tiefern Tönen; warum? weil sie ihre Ideen nur so langsam entwickelt und weil bey tiefern Tönen der Schwingungen die auf jede Secunde fallen, so viel weniger sind. Man wird zu diesem Gedanken ein wenig lächeln, aber man versuche nur, wenn man ihn allge-

meiner macht, ob er sich nicht durch alle Leidenschaften durchführen läßt? ob nicht jede, mit je mehr Schnelligkeit sie ihre Gedanken entwickelt, um so mehr in die Höhe steigt, und je einen gemäßigteren Gang sie hält, um so tiefer herabsinkt? Eben der Zorn, dessen Rede in einem so heftigen reissenden Strome einher braust; wie gerne pfeift er in die höhern Töne hinein! wie greift er die höchsten und schneidendsten gerade da, wo er am wildesten, am gefährlichsten, zum Führeu des Streichs am aufgelegtesten ist! Und wenn er seinen Gegenstand durch Verachtung kränken will, wenn er ein hönend Gelächter aufschlägt: wie ganz von jedem andern verschieden, wie durchdringend und kreischend und fistulirend ist dieses Gelächter! Wie oft versagt ihm mitten im Lachen die Stimme und bricht, wenn sie zu einer Höhe über ihr Vermögen soll angestrengt werden! Dahingegen die sanfte Freude: wie leicht und schön und wohl klingend weiß sie zu lachen! wie modulirt sie immer, bey ihrem nur schnellen und lebhaften, nicht wilden ungestümen Ideengange, zwischen den höchsten und

den tiefern Tönen umher! Einiges oder auch alles, was ich hier zur Analogie gezogen, liesse sich vielleicht eben so gut aus physiologischen Gründen erklären: z. B. der tiefe Ton der Bewunderung aus der Erweiterung des Sprachorgans; und man ist in der That, wegen so mancher Erscheinungen, in Verlegenheit, ob man sie lieber aus dem einen oder dem andern Erkentnißgrunde herleiten soll? Am besten zwar immer, man bleibt bei demjenigen Erkenntnißgrunde, welcher die leichteste, deutlichste Einsicht gewährt, indem er zugleich, wo nicht ganz, doch am weitesten durchführt; und diesen Vorzug hat, meines Erachtens, in Ansehung der oben bemerkten und anderer ihnen ähnlichen Erscheinungen, offenbar die Analogie.

3. Mit diesen Bemerkungen hängen andre über gewisse absichtliche Modificationen der Stimme, wenn man dem Verstand Hülfen geben oder Affecten erregen und dämpfen will, innigst zusammen. Wer sich selbst oder andern einen wichtigen, aber schweren, noch

nicht genug gefaßten Gedanken zu beßerer Ergründung und Beherzigung versagt, der spricht nicht bloß langsam, sonden auch in einem gesenktern, tiefern Tone; darum, weil nach seinem Gefühle, ein solcher Ton zum Festhalten der Aufmerksamkeit einladet; weil er die Seele zu jener Ruhe, jenem gemäßigtern Gange der Ideen herabstimmt, der zum vollern Erkennen der Wahrheit so vortheilhaft ist. Wer mehrere Gedanken auf einander häuft, die das Gemüth in immer größere Ehrfurcht versetzen, es zu immer tieferer Anbetung bewegen sollen, der steigt bey jedem Wort mit der Stimme mehr nieder; dahingegen der, welcher Affecten, wie die der Angst, des Zornes, der Freude anschwellen will, sie Wort vor Wort mehr erhebt. Wer die Hitze eines Zornigen dämpfen, das heißt, wer den raschen ungestümen Gang seiner Vorstellungen in einen stillern langsamern verwandeln will, der hütet sich eben so sorgfältig vor dem zu Hohen, als vor dem zu Lauten oder zu Schnellen: denn wie vortrefliche Bewegungsgründe er ihm auch

vorhalten möchte; so würde doch der sinnliche Eindruck eines zu hohen Tons sicher mehr den Ideengang zu beschleunigen, mithin den Zorn zu verstärken, als jene Bewegungsgründe, ihn anzuhalten und zu besänftigen dienen.

Jede Empfindung hat ihre Stufenleiter. Sie steigt zu höhern Stufen: 1) durch grössere Vollendung des ihr eignen Tons, welche zugleich die grössere Vollendung der ihr zukommenden Stärke oder Schwäche enthält. 2) Durch die grössere Vollendung ihres Rhythmus. Z. B. Je freudiger die Freude wird, je höher sie anschwillt, desto mehr vollenden und verstärken sich ihre schönen Töne, und desto muntrer und rascher hüpft sie hin.

Bei dem Ausdruck der Empfindungen durch die Declamation, kömmt es darauf an, daß man

1) die verschiedenen Töne der Empfindungen richtig und wahr darzustellen vermögend sey

2) daß man diese Töne jedesmal an ihrer eigentlichen Stelle zu gebrauchen wisse.

I.

Um die verschiedenen Töne der Leidenschaften richtig auszudrücken, wird zweierlei erfordert: a) eine Stimme, welche frei von organischen Fehlern, und von dem Einfluße übler Angewohnheiten ist, b) ein gefühlvolles Herz und eine reizbare Phantasie.

Bey der Stimme bemerket man mancherley Fehler und Gebrechen, welche erwähnt zu werden verdienen. Es giebt eine falsche Stimme, die fast keinen Ton reine anstimmt. Die Ursache die man hierüber angiebt, mag

wohl ihren Grund haben. Man sagt, daß bey manchen Menschen eines der Stimmhäutchen schon von Natur etwas kürzer als das andere, und daher die Spannung beständig ungleich ist, welches den Ton zweydeutig, wankend und falsch macht, und überhaupt immer eine widerwärtige Sprache veranlaßt.

Man findet auch Leute, die bald in einem tiefen Ton sprechen, bald wieder, und zwar sehr unerwartet in einem sehr hohen ausbrechen, daß sie uns eine höchst unangenehme Erschütterung im Ohre verursacht. Dies thun sie oft mitten in der Construction. Es ist als hätten sie zwey Orgelregister im Halse, die sie wechselsweise, und meist zur unrechten Zeit verschieben. Hier weiß ich wohl keine eigentliche Ursache anzugeben. Ich vermuthe, daß sie das Steigen und Fallen der Stimme, das eben eine der größten Zierden der Sprache ist, und ihr die Kraft des Ausdrucks giebt, nachahmen wollen, es aber, weil sie kein richtiges Ohr darzu haben, immer ungeschickt angreifen.

So sind auch manche Menschen nicht im Stande, den rechten Gebrauch von ihrem Stimmorgane zu machen. Sie lernen in ihrem ganzen Leben nicht ihrer Stimmritze diese oder jene bestimmte Oeffnung zu geben, daher sie keinen Ton sicher anstimmen, und nicht das geringste Gassenlied nachsingen können. Hier mag wohl wieder ein unrichtiges Ohr größtentheils Schuld seyn.

Wenn die Häutchen der Stimmritze durch Krankheit ausgefressen, oder paralytisch geworden sind, folglich ihre Spannkraft verlohren haben, so höret alle Stimme auf, und ein solcher Mensch kann nur leise, das ist, mit bloßem Wind, aber dennoch in einer kleinen Entfernung noch ganz verständlich sprechen.

Kröpfe, Halsweh, Geschwulsten, Verschleimungen, und Husten legen der Sprache manche Hinderniße in Weg. Der Luftröhrenkopf wird durch Beulen und Geschwulsten aus seiner Richtung verdrückt, und im Auf- und Absteigen gehindert, oder die Stimmhäutchen

werden bey Verschleimungen durch die fremden Körper, die sich an dieselben anlegen, beschwert, und können nicht mit der gehörigen Schnelligkeit zittern. Die Stimme wird dadurch rauh und unangenehm, so wie bey der Violine die Saite, an die man einen leichten Körper anlegt, ganz widerwärtig schnarret. Bey der Sprache heißt es heiser sprechen.

Wenn man unter dem Athemholen die Stimmritze nicht weit genug offen hält, das ist, wenn man sie nur so viel erweitert wie beym Singen oder Sprechen, so giebt sie auch während dem Einsaugen der Luft eine Stimme. Denn die Ränder der Stimmhäutchen werden durch die vorbeyziehende Luft eben so gerieben, eben so zum Zittern gebracht, sie mag von innen heraus, oder von aussen hineinziehen, so wie der Geigenbogen beym Hinauf- und Hinabstreifen die Saite immer gleich zum tönen bringt. Ich habe unter dem gemeinen Haufen manches geschwätzige Weib bemerkt, das ihrer Nachbarin mit so viel Eifer erzehlte, daß sie, um ja keinen Augenblick zu ver-

lieren, fast immer unter dem Athemholen ganze Redensarten hineinwärts sprach.

Man kann auch durch üble Gewohnheit die freie Wirksamkeit der Stimme hindern. Drückt man z. B. das Kinn zu sehr herab auf die Brust, wenn man einen hohen Ton angeben will, so zwingt man die Kehle, welche mehr hervortritt, zu sehr nach hinten, und verhindert ihre Schwingungen, woraus oft ein unangenehmer Gänseton entsteht. Redet man hingegen zu langhalsigt, wenn man tiefe Töne angeben will, so verursacht dieses widernatürliche Aufziehen der Kehle den bangen, marklosen Brustton, mit dem man wohl den Geist im Hamlet hört. *)

*) Zur Bildung und Erhaltung einer guten reinen Stimme empfiehlt Quintilian, daß man die Stimme, vorzüglich bei dem Uebergange aus der Kindheit zur Jugend, schone, übrigens sich fleißig Bewegung machen solle, und alle Arten von Debauchen meide.

Es ist aber nicht genug, daß die Stimme frei und ungehindert wirken könne, um wahre Töne der Empfindung hervorzubringen; es ist auch nöthig, daß das Herz diese Empfindungen zu fühlen vermögend sey, und daß die Phantasie eine lebhafte Vorstellung von denselben errege. Jeder Mensch, welcher eine Leidenschaft empfindet, äussert dieselbe in seiner Rede, durch ihre natürliche Töne (vorausgesetzt, daß seine Stimme frei wirken kann). Daß aber auch der Declamateur in dem Moment der Darstellung die darzustellende Leidenschaft selbst empfinde, ist nicht nothwendig, es ist vielmehr (wie in der Einleitung gezeigt worden ist) der wahren Darstellung nachtheilig; aber dieses ist erforderlich, daß er die Fähigkeit besitze, die darzustellende Leidenschaft z. B. des Zorns zu empfinden, (nicht alle Menschen haben für alle Leidenschaften Gefühl) und eine reizbare Phantasie, welche der Seele, während der Darstellung, von dieser Leidenschaft eine lebhafte Vorstellung gewährt. Diese lebhafte Vorstellung einer Empfindung, welche wir aus Erfahrung kennen, versetzt die Seele mechanisch in eine ana-

loge Stimmung, in welcher sie die Töne dieser Empfindung nachbildet, und durch diese Nachbildung, sich selbst und andern Genüge leistet. Das, was der Declamateur empfindet, ist daher nicht sowohl eine würkliche Empfindung, als vielmehr ein Empfindniß, eine Rückkehr, ein Schatten einer würklichen Empfindung. Der Grundsatz: Du mußt wahr in deinem eignen Empfindungsausdruck seyn, wenn du andern Wahrheit bewirken willst, ist ein sehr wahrer Grundsatz; allein er heißt nicht soviel: du mußt die darzustellende Empfindung jedesmal selbst fühlen. Um in andern das Gefühl der Liebe zu erwecken, muß man allerdings dieser Empfindung selbst fähig seyn, und den wahren Ausdruck derselben zu treffen wissen; deswegen darf man aber nicht jedesmal selbst verliebt seyn, so oft man eine zärtliche Stelle durch die Declamation darstellt. Ist man aber würklich in dem Fall, die auszudrückende Leidenschaft selbst zu fühlen, so muß man sehr auf seiner Hut seyn, daß man dabei die Besonnenheit nicht verliere, welche zur vollkom-

menen Darstellung der vorliegenden Stelle erforderlich ist.

Ich füge noch eine Bemerkung hinzu, welche sowohl für diejenigen, welche die Declamation für selbst studiren, als auch für Lehrer dieser Kunst von großem Nutzen seyn kann. Jede Empfindung, welche in Worte ausgedehnt ist, hat so zu reden ein eigenthümliches Stimmwort, in dessen Tone sie forttönt; z. B. ein düsteres Schauergefühl, mit Worten ausgedrückt, hat zu seinem wesentlichen fortdauernden Klange, den aus der Brust tief schallenden Hauch, mit dem das hu! hu! u, u! laut wird. Um also einen Satz im wesentlichen Gefühl und in der eigenthümlichen Laune zu sprechen, thut man sehr wohl, sich in Gedanken ein solches Stimmwort vorzusetzen.

II.

Um zweytens in jeder Stelle jedesmal die wahren Empfindungen auszudrücken, ist von Seiten des mündlichen Darstellers ein

nicht gemeiner Scharfsinn und eine nicht minder große Aufmerksamkeit auf sich selbst und seine Stimme nöthig. Es kann eine Stelle mit vieler Empfindung gesagt, und diese Empfindung sehr wahr ausgedrückt werden; und doch kann der Vortrag derselben fehlerhaft seyn, wenn die ausgedrückte Empfindung nicht die einzig wahre ist, welche in dieser Stelle verborgen liegt. Nur dann erst, wenn man in den Sinn und die Eigenheiten einer Composition, ihren feinsten Zügen nach, eingedrungen ist, erst dann kann man hoffen, daß man den wahren Ausdruck für dieselbe treffen werde; und dieses Nachdenken über die Natur und die Beschaffenheit der vorliegenden Gedanken ist es, worinn der größte und wichtigste Theil des Studiums in der Declamation besteht. Der Declamateur muß dem Zuhörer die nehmlichen Gefühle, welche in der vorliegenden Stelle liegen, und diese auf das bestimmteste und vollständigste überliefern. Es ist daher höchst wichtig, aber auch zugleich äusserst schwer, sich so in der Gewalt zu haben, daß man bei jedem neuen Gedanken auch aus-

einem neuen Tone spreche; in welcher Kunst das ganze Geheimniß der Declamation verborgen liegt. Allein um hierzu zu gelangen, ist, ausser dem Studium der darzustellenden Composition, auch eine ununterbrochene Aufmerksamkeit auf seine Stimme, bei jedem auch dem kleinsten Theile der Rede nöthig, welche nur durch viele und wiederholte Bemühungen erreicht werden kann. Um denen, welche sich hierin selbst üben wollen, zu Hülfe zu kommen, sind zu Ende dieses Abschnitts einige Beispiele für die Abwechslung der Empfindungen angehängt worden; so daß zum Theil die verschiedenen Empfindungen durch Worte bestimmt worden sind, zum Theil aber blos zu Anfange jedes Satzes, in welchem die Empfindung einen andern Ton verlangt, diese nothwendige Veränderung der Stimme durch einen großen Punct — (•) — angegeben worden ist.

Zu der richtigen Darstellung der Empfindungen, nach Maaßgabe der vorliegenden Composition, gehört auch die gehörige Entwickelung derselben aus der Seele, die Beobach-

tung der gehörigen Uebergänge aus einer Empfindung in die andre bei der Verbindung mehrerer Gefühle. Die Geberdenkunst besitzt vor der Declamation den Vorzug, daß sie alle Uebergänge der Empfindungen durch Bewegungen darstellen kann, dahingegen die Declamation, sich, die Verschmelzung verschiedener Töne in einem einzigen ausgenommen, zu diesem Zwecke, blos der Pausen bedienen muß. Dieser Punct ist jedoch zu wichtig, als daß wir über denselben hinweggehen sollten.

Man wird nie finden, daß gleich im ersten Augenblicke eine ganz bestimmte Richtung der Thätigkeit, ein ganz entschiedener einfacher Affect entstünde. Wie der Verstand, wenn er statt einer Idee, mit der er sich als Wahrheit beruhigt hatte, die ganz entgegengesetzte annehmen soll, nothwendig erst durch den Zweifel hindurch muß; so muß das Herz, wenn es aus seiner Ruhe in irgend eine bestimmte Leidenschaft plötzlich soll versetzt werden, nothwendig erst durch einen Zustand der

Verwirrung hindurch. Dieser Zustand kann länger oder kürzer anhalten, kann in gewissen Fällen so schwach und unbedeutend seyn, daß man ihn kaum bemerkt; aber nach allen Beyspielen, so viel mir ihrer vorschweben, kann er nie fehlen. Kehrt man den Fall um, und läßt den Affect den Zustand seyn, aus welchem sich die Seele zur Ruhe, zum Gleichgewicht zurück finden soll, so erkennt man sogleich, daß hier der Uebergang anders nicht, als durch ein allmähliges Sinken und Abschwächen der Empfindung geschehen kann. Auf eine nur etwas lebhafte Regung, kann nicht sogleich volle Stille, auf eine heftige Erschütterung nicht sogleich ein Zustand folgen, der sich schon merklich der Ruhe nähert.

Otto von Wittelsbach hat jezt eben den verrätherischen Brief Kayser Philipps gehört; der unterschriebene Name des Treulosen tönt ihm kaum in die Ohren, so fährt er wütend auf und bricht in die fürchterlichen Worte aus: „Philipp sey das Jubelgeschrey der „Hölle, wenn ein Undankbarer ver„dammt wird." Die unmittelbar folgen-

den Worte: "Gieb mir den Brief!" wenden sich an den ehrwürdigen Friedrich von Reuß, und scheinen schon mit Aussicht auf irgend eine mögliche Art von Rache gesprochen zu werden. Der Leser frage nun sich selbst, was ihm besser gefallen würde; daß der Schauspieler diese Worte eben so unmittelbar, als sie auf dem Blatte folgen, nach jener Rede herausstieße? daß er sogleich nach der Erschütterung, womit er die schrecklichste Verwünschung aussprach, die Wildheit seiner verzerrten Züge milderte und die Hand zum Hinnehmen des Briefes ausstreckte? Oder daß er vorher eine kleine Pause machte, ein paar heftige große Schritte umhergienge, und dann erst jene Worte sagte, die gleichsam ein kurzes Wiederaufleben der Besonnenheit sind? Diese Besonnuheit selbst, möchte dann, sobald sie wollte, wieder verschwinden; ihre längere Fortdauer wäre sogar gegen die Natur, gegen die Wahrheit.

Das bisherige betraf die ununterbrochene Fortsetzung des Spiels, die Verbindung mehrerer ruhiger Thätigkeiten, den Uebergang

aus der Ruhe in den Affect, und zurück aus dem Affect in die Ruhe. Was wir jetzt noch zu untersuchen haben, ist die Frage von der Verbindung mehrerer leidenschaftlicher Bewegungen.

Die mehrern Bewegungen können nur eins von beyden seyn: einartig oder verschiedenartig. Sind sie das erstere, so liegt der ganze Unterschied zwischen ihnen blos in Stärke und Schwäche, und die möglichen Arten ihrer Verbindung sind: Anschwellen und Abnehmen. Das Abnehmen, wenn es durch allmähliges Zurücksinken zur Ruhe geschehen soll, haben wir schon betrachtet; wenn es durch Zwischenkunft anderer Affecten soll bewirkt werden, gehört es in die Lehre von der Verbindung fremdartiger Empfindungen: mithin bleibt hier nichts, als die Betrachtung des Anschwellens, übrig. Soll dieses durch unmerkliche Grade geschehen; so ist die einzige Erinnerung, die man hierüber geben kann: daß die wesentlichsten, eigensten Züge jedes Affectes gemerkt und eben durch Verstärkung von diesen, die Erhöhung bezeichnet werden

müßen. Soll es plötzlich, durch Ueberhüpfung mehrerer Mittelgrade geschehen, so kömmt die zweite Erinnerung hinzu: daß sich hier in der Seele, eben wie bei dem Uebergange aus scheinbarer voller Gemüthsruhe, ein mittlerer Zustand der Verwirrung findet.

Eben so, wie von niedern zu höhern Graden, geht man aus Affecten des Anschauens in die ihnen verwandten Begierden über: denn auch dieser Uebergang ist im Grunde nichts, als Wachsthum durch Grade, als Stufenfolge. Jeder Affect des Anschauens ist schon ein wirklicher Drang der Seele, der nur durch mehr und lebhaftere sinnliche Eindrücke, durch mehr und lebhaftere Phantasiebilder verstärkt werden darf, um als Begierde durch Thätigkeit sichtbar zu werden.

Daß dieser Uebergang nicht bei allen Affecten gleich leicht sei; daß er das einemal nur sehr langsam geschehe; das muß man sogleich bei dem ersten flüchtigen Ueberdenken finden. Aber selbst in der allgemeinen Natur der Empfindungen, unabhängig von den

Begebenheiten und Ideen, wodurch sie erweckt, von den Characteren, worinn sie erzeugt worden, liegt ein Grund zu dieser Leichtigkeit oder Schwierigkeit der Folge. Um diesen Grund zu erkennen, muß man auf das Eigne in dem Ideengange der verschiedenen Affecten merken. Verwandt sind Affecten, wenn sie einander in diesem Gange sehr ähnlich sind. Aber diese Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit findet in mehr als in einer Beziehung Statt; der Ideengang ist nicht bloß schnell oder langsam; er ist auch fest oder leise, gebunden oder abgesetzt, gleich oder ungleich: und nun fragt es sich, auf welche von diesen Beziehungen es hier ankomme? auf welche man Acht haben müße? Ich antworte: auf alle.

Wenn man den Versuch der Anwendung von diesen Kennzeichen macht; so wird man überall ihre Richtigkeit einsehen, überall erkennen, daß die Folge der Affecten um so leichter ist, je größere Aehnlichkeit und in je mehrern der angegebenen Puncte Statt hat; um so schwieriger, in je weniger Puncten und in je geringerm Grade man sie antrift. Der wei-

tere Grund hiervon liegt in der Natur der Seele, in dem ihr wesentlichen Hange nach der Fortsetzung ihres jedesmaligen Zustandes; einem Hange, der neben dem gleich wesentlichen Triebe nach unablässiger Aenderung und Abwechslung besteht. So wie dieser letztere Trieb keine Fortdauer einer und derselben völlig gleichen Faßung verstattet, so verstattet jener erstere keinen Sprung, keine plötzliche Umwälzung, keine unmittelbare Folge ganz entgegengesetzter Zustände.

Warum können tiefe Schwermuth und wütendes Leiden nie in nahe unmittelbare Verbindung kommen? Der Gang jenes ersten Affects ist Schneckengang, mehr Festhängen, Ansaugen, Stillstehen, als Weiterkommen; der Gang dieses letztern ist schnell, forteilend, rasch; jeder Fortschritt von jenem ist leise, furchtsam, schwach; jeder von diesem stark, reißend, gewaltsam: die Bewegungen des einen sind sanft, gebunden, verflößt, die des andern rauh, unordentlich, abwechselnd. — Warum findet keine Folge Statt von stiller zärtlicher Liebe zu lauter lärmender Freude?

Jene schleicht von Reiz zu Reiz, von Schönheit zu Schönheit, so verweilend langsam fort, hängt alle ihre Ideen so unmerklich und sanft aneinander, gleitet so gemach und eben durch sie dahin: diese geht so rasch, mit so festem kühnem Schritte, und zugleich so hüpfend, so viel minder gleichförmig einher. — Warum sind volle anstaunende Bewunderung und heftiger wütender Zorn keine unmittelbar zu verbindende Affecten? Der eine ist so feyerlich langsam, der andre ungestüm rasch; der eine hält so gleichen gemeßenen Schritt, der andre ist so regellos heftig; der eine ist bey seiner Fülle so gebunden und sanft, der andere bey noch größrer Fülle so rauh, so abgesetzt, so erschütternd. —

Man sieht aus dem Bisherigen schon von selbst, daß eben das, was ich von völlig einartigen Seelenbewegungen sagte, auch auf die verschiedenartigen, sowohl verwandten als entfernten, anwendbar ist. Die Folge der verwandten, wenn sie nicht völlig einerley Ideengang haben, ist weiter nichts als eine allmälige unmerkliche Erhöhung oder Abnahme, sey

es der Geschwindigkeit, oder der Fülle, oder der Festigkeit, oder der Gleichheit des Ideenganges, oder auch mehrerer dieser Eigenschaften zugleich. Die nahe unmittelbare Folge entfernter Seelenbewegungen wäre Sprung; und der Sprung ist, in der geistigen wie in der körperlichen Natur, unmöglich.

Beispiele.

1.

Friedrich von Reuß hegt Verdacht gegen die Redlichkeit Philipps; Otto, so wenig seine eigne Rechtschaffenheit ihn noch Arges muthmaßen läßt, will gleich wohl den Brief, den ihm Philipp an den Polenherzog mitgab, gelesen haben. Der Pfalzgraf selbst, kann nicht lesen, so wenig als sein Stallmeister Wolf. Ritter Friedrich setzt sich hinter einen Tisch, Otto zur Seite; das Ohr hat er gegen den Ritter hingebeugt, und sein Blick ist ein wenig geschärft; sonst sind Mienen und Stellung noch völlig ruhig. Er hat jetzt noch weit mehr Zutrauen als Verdacht gegen den Kaiser; der Unwille, der sich an den größern Verdacht bald anhängen würde, kann noch

zu keiner Kraft bey ihm kommen; sein Ausdruck ist noch ganz der reine Ausdruck der Neugier, der ernsten Aufmerksamkeit. Der Ritter liest, und gleich zu Anfange des Briefes kommen Stellen vor, die eben nicht beleidigen, aber befremden: der Kaiser hatte andere Worte, als jetzt der Ritter, gelesen; die Aufmerksamkeit wird also natürlicher Weise schon weit höher gespannt. Nach einem sichtbaren Erstaunen, womit Otto die Worte begleitet: "Was? „Stehts so da? der Kaiser las nicht so," nach einem kleinen Kopfschütteln der Verwunderung, drängt er sich nun schon weiter an den Ritter hinan; bringt sein Ohr dem Munde desselben schon näher, gleichsam um den Tönen ihren Weg zu verkürzen und sie sichrer und schneller zu haschen; zieht die Augenbraunen schon merklicher zusammen und zeigt in allen seinen Muskeln mehr Kraft, mehr Spannung. Nach noch einem Satze, der in Ansehung der Aufmerksamkeit eben nichts ändert, folgt nun die verrätherische geheime Warnung: daß der Herzog von Pohlen dem Otto keine eigene Macht vertrauen, vielweniger ihn mit der Hand seiner weltberühmten schönen Tochter beglücken

solle. Dieser Zug des verworfensten niederträchtigsten Undanks erschüttert; je minder er sich erwarten ließ, desto tiefer fährt er durchs Herz: das dreimalige Ha! des Pfalzgrafen ist gleich sehr Ausruf wilder Wut, als des höchsten Erstaunens; sein Auge ist nun weit aufgerissen, die Faust geballt, die Stirne gerunzelt; es wird ihm schwer, sich auf seinem Sitze ruhig zu halten. Was ihn noch einzig daran fesselt, ist die jetzt unendlich verstärkte Begierde, nach vollen Aufschluß der Sache; eine Begierde, die kaum dem Ritter zu seinem eigenen Erstaunen Zeit läßt: denn wie hitzig spornt ihn der Pfalzgraf durch sein öfteres: "Weiter! Lies weiter!" zur Eile! Die Nähe des Ohrs an dem Munde des Ritters gnügt nun Otto nicht mehr; er blickt den Alten stier und unverwandt ins Gesicht, gleichsam um die Töne unmittelbar von den Lippen wegzuhaschen, oder vielmehr um die Worte, noch ehe sie gesprochen werden, schon aus den Mienen zu lesen. Auch greift er, nach der Bemerkung, daß ein sehr intereßirter Zuhörer immer gern den Mitunterredner faßt, mit der einen Hand auf die Schulter des Ritters. Das

Erstaunen Otto's kann nun kaum mehr geschwellt werden; aber seine Wut kann es. Wenn schon die Warnung des Kaisers an sich selbst höchst beleidigend war, so ist es die Ursache, die er angiebt, noch mehr: das zu stolze, zu Aufruhr und Zwietracht geneigte Gemüth des Pfalzgrafen. So wie diese Worte gesprochen worden, ist Otto schon herunter von seinem Sitze; den Ritter bloß an der Schulter zu fassen, ist ihm nun allzuwenig; er schlingt ihm den rechten Arm um den Hals, indem der Linke die geballte Faust auf den Tisch stützt; auch dünkt ihm jetzt der Blick ins Gesicht des Ritters ein noch zu langsames Befriedigungsmittel für seine Neugier: ohne zu bedenken, daß er selbst nicht lesen kann, starrt er, mit dem Ausdruck der höchsten Sehnsucht und der empörtesten Wuth, gerade zu in den Brief hinunter.

2.

Hamlets Monolog:

"seyn oder nicht seyn."

Seyn oder Nichtseyn? Das ist also die Frage. Ist edler die Seele dessen, der Wurf

und Pfeil des angreifenden Schicksals duldet, oder dessen, der sich wider alle die Heere des Elends rüstet, und widerstrebend es endigt? Sterben? • Schlafen, weiter nichts? • Und mit diesem Schlaf den Gram unsrer Seele und alle die unzählbaren Leiden der Natur endigen, die hier unser Erbtheil sind. • Es ist eine Vollendung, die wir mit Andacht wünschen sollten! • Sterben; Schlafen! • Schlafen? Vielleicht auch träumen! • Da, da liegts! Denn was uns in diesem langen Todesschlaf für Träume kommen möchten, wenn wir nun diesem Geräusch hier entronnen sind; das heißt uns inne halten. Das ist die Betrachtung, die macht, daß wir uns den Leiden eines so langen Lebens unterwerfen. • Denn wer ertrüge sonst seine Geisseln, seine Schmach, die Bosheit des Unterdrückers, die Qualen verworfener Liebe, die zögernde Gerechtigkeit, alle die Stösse, die das nachgebende Verdienst von dem unwürdigen empfängt, wenn er mit einem Messerchen machen könnte, daß man ihm die Sterbeglocke läutete! Wer hielt es da aus, unter der Last eines so mühevollen Lebens zu jammern und schwitzen. • Aber die Ahndung von etwas nach dem Tode — • kein

Reisender kehrte je aus diesem unbekannten Lande zurück — verwirrt die Seele, und bringt uns dahin, daß wir Uebel, die wir haben, lieber erdulden, als zu andern fliehen, die wir nicht kennen. So macht uns das Gewissen zu Feigen; so schwindet die frische Farbe des Entschlusses unter dem blassen Scheine des Nachdenkens, und Unternehmungen, die groß und ehrenvoll sind, wenden ihren Strom abwärts, und hören auf, wirksam zu seyn.

Dritter Abschnitt.

Von der Declamation der Verse.

Verse, sagt man fast durchgängig, sollten eigentlich gesungen werden. Allein so gewiß es ist, daß viele versificirte Gedichte nicht blos für den Gesang bestimmt, sondern auch ohne denselben nur halbe, unvollendete Werke sind; so giebt es doch unstreitig sehr viele, die, auch ohne Musick, eine große, für sich bestehende Wirkung hervorbringen.

Es ist wahr, wir hören mit Widerwillen Gedichte declamiren, die eigentlich gesungen wer-

den sollten. Die vortrefflichste Declamation ist nicht vermögend, uns zu befriedigen. Weniger fühlen wir den Mangel beym eigenen Lesen oder Sprechen; weil uns hier unsre Phantasie mit der Einbildungskraft der vollständigen Wirkung täuscht, da hingegen, wenn wir einen andern sprechen hören, uns die Gewißheit der schwachen Wirkung mit Unwillen erfüllt. Indessen rührt dieser Widerwille oft blos daher, weil wir uns einmal für gewisse Gedichte an eine Melodie gewöhnt haben (obwohl dieselben auch ohne Mühe vorgetragen werden könnten); und die menschliche Sprache hat ihre eigene Tonleiter, und ihren eigenen Gang, wodurch sie, in den meisten, jede Empfindung zu wecken vermag.

Es ist kein Wunder, daß man sich die Declamation der Verse von der Declamation der Prose so ganz verschieden vorstellt, da in den Theorien der Dichtkunst zwischen der Prose und den Versen eine ungeheure Kluft befestigt zu werden pflegt. Statt den leichten und stuffenweisen Uebergang der Prose

zu den Versen zu bemerken, glaubt man von der ersteren zu den letzteren nur durch einen Salto mortale gelangen zu können. Man bedenkt nicht, daß der Rhythmus und die Verschönerung, die Symmetrie desselben zwei verschiedene Dinge sind, obgleich beide in dem Sylbenmaße vereinigt erscheinen; sondern betrachtet das Sylbenmaß als ein materielles Princip der Verse, da doch blos die Symmetrie in demselben den Versen eigen ist, (der jedem Sylbenmaße zu Grunde liegende Rhythmus, kömmt auch der Prose zu) und diese überdies nur hinreicht, ein formelles Princip der Verse zu begründen. Mit einem Worte: das Wesen der Verse besteht blos in der Verschönerung der Rhythmen, welche die Natur selbst für die verschiedenen Empfindungen festgesetzt hat.

Diese Verschönerung geschieht durch kein neues Medium, sondern gründet sich auf die gewöhnlichen und bekannten Regeln unsrer Sprache. Man sollte endlich einmal aufhören, von Quantität in den deutschen Syl-

benmaßen zu reden, da doch ausgemacht ist, daß unsre Sylbenmaße nicht durch die Länge und Kürze der Sylben, sondern blos durch den Accent gebildet werden. Unser Metrum ist also nur zum Theil fixirt, nehmlich in den mehrsylbigen Wörtern, welche einen bestimmten Wortaccent haben; in den übrigen einsylbigen hängt es von der Stellung dieser Wörter und ihrer größern oder geringern Bedeutsamkeit ab. Der Redeaccent bestimmt zum Theil den prosodischen Werth einer Sylbe oder Worts, oder er erhöht denselben, (wenn das emphatische Wort bereits einen Accent hat) wodurch die Deutlichkeit befördert wird, ohne jedoch den bestimmten Gang der Rede aufzuheben. Denn man darf nicht glauben, daß die unemphatischen Wörter stets, wie oft in der Prose geschieht, mit unverhältnißmäßiger Schnelligkeit weggesprochen werden, um das emphatische zu heben; in Versen richtet sich der Gang der Rede nach dem Sylbenmaße: ist dieses langsam, so werden auch die unemphatischen Wörter langsamer, und ist es schnell, so werden selbst die emphatischen schneller, als in Prose gewöhnlich ist, gespro-

chen. — *) Daß übrigens unsre Prosodie dadurch, daß sie sich auf die Accentuation gründet, welche immer mit dem Sinne gleichen Schritt hält, vor den Prosodien mehrerer andrer Sprachen große Vorzüge besitze, begreift ein jeder von selbst.

*) Die Schönheit, welche aus der Quantität, (nach welcher die Alten ihre Verse bildeten) aus der Abwechslung langer und kurzer Sylben, entspringt, geht für uns dadurch, daß unsre Verse durch den Accent gebildet werden, nicht verloren. Die natürliche Länge und Kürze der Sylben, weit entfernt durch den Accent aufgehoben zu werden, wird vielmehr oft durch denselben noch hervorstechender: die Länge, wenn der Accent auf einem Vocal; die Kürze, wenn er auf einem Consonanten liegt. Wir besitzen daher jeden Fuß doppelt, aber dennoch auf eine so verschiedene Art, daß wir beide, nach unserm Gefallen, zu verschiedenen Zwecken brauchen können.

Diesen Bemerkungen zufolge, ist kein Grund vorhanden, warum Verse nicht, wie andre Compositionen, declamirt, sondern vielmehr gesungen werden sollten.

Eine ganz entgegengesetzte Meinung ist es, wenn andre behaupten, daß die Verse ganz wie Prose gelesen, und das Sylbenmaß von dem mündlichen Darsteller zerstört werden müsse. Die Falschheit dieser Behauptung liegt am Tage. Von dem regen Triebe nach Vollendung dazu angetrieben, bemüht sich der Dichter, den Ausdruck seiner Empfindungen zu verschönern; und der Declamateur sollte diese Bemühungen fruchtlos zu machen suchen!

Wenn man frei von Vorurtheilen über die Art, Verse zu declamiren, nachdenkt, so ist nicht schwer, sich hierüber eine befriedigende Antwort zu geben. Der Declamateur muß dem Dichter folgen, und mit demselben, in der Verschönerung des natürlichen Ausdrucks der Empfindungen, gleichen Schritt halten. Dieses wird er dadurch erreichen, daß er

1) den herrschenden Ton und Rhythmus der Verse,

2) die abgemeßne Wiederkehr dieses Ganges der Absicht des Dichters gemäß darstellt.

In Rücksicht auf den ersten Punct ist es nicht genug, daß der Declamateur den langsamen oder schnellen, fliessenden oder abgebrochenen u. s. f. Gang der herrschenden Empfindung richtig treffe; er muß vielmehr dem Dichter in der Verschönerung und Abmessung dieses Ganges folgen, und dem Zwecke dieser Verschönerung gemäß, alles Harte und Rauhe zu vermeiden, und das Schöne, wo möglich, noch schöner darzustellen suchen.

Der zweite Punct, die abgemeßene Wiederkehr des bestimmten Ganges der Rede, welche von dem Declamateur beobachtet werden muß, beruht auf der Bemerkung der Endpausen, zu Ende jedes Verses, welche wir jetzt genauer betrachten wollen.

Bemerken wir nicht, daß Verse anders als Prose geschrieben werden? Finden wir

nicht, daß in jeder Versart jeder Vers an das Sylbenmaß gebunden ist, das heißt, sich endigen muß, so bald die Anzahl von Sylben, welche in jedem Metro festgesetzt ist, voll ist? Geschieht dieses nicht darum, um das Metrum deutlich anzuzeigen? und ist es das Auge allein, für welches das Sylbenmaß bezeichnet werden muß? Wir wollen uns einen Leser denken, welcher noch niemals die Messiade gesehen hat, und auch nicht weiß, daß sie in Versen geschrieben ist, und den Fall setzen, daß diesem der Anfang dieses Gedichts, wie Prose geschrieben, zum Lesen vorgelegt werde. Folgendergestalt:

"Sing unsterbliche Seele, der sündigen „Menschen Erlösung, die der Meßias auf Er„den in seiner Menschheit vollbrachte, und „durch die er Adams Geschlechte die Liebe der „Gottheit mit dem Blute des heiligen Bundes „von neuem geschenkt hat. Also geschah des „Ewigen Wille; vergebens erhub sich Satan „wider den göttlichen Sohn; umsonst stand Ju„däa wider ihn auf, er thats und vollbrachte „die große Versöhnung."

Das Sylbenmaß hierinn ist unwidersprechlich gut, und erfüllt alle Gesetze des heroischen Verses. Allein die nehmliche Endpause, von welcher ich gesprochen habe, ist es, welche nothwendig ist, um dieses außer Zweifel zu setzen.

Man wird mir vielleicht mit folgenden Fragen entgegen kommen: wie kann zu Ende der Verse, deren Sinn unvollendet ist, und deren letzte Worte, des Zusammenhangs wegen, mit den ersten Worten des folgenden Verses unmittelbar verbunden werden sollten, eine Pause gemacht werden? Dieses kann allerdings dazu beytragen, das Metrum genauer anzuzeigen, und die Melodie zu begünstigen; aber würde dadurch der Sinn nicht in Unordnung gebracht werden? und würde es wohl erlaubt seyn, das Intereße des Verstandes dem Vergnügen des Ohrs aufzuopfern?

Gewiß nicht. Wenn nun aber eine Endpause gemacht werden könnte, welche mit dem Sinne in gar keine Collision käme, würde

dieses nicht auf einmal das Intereße des Ohrs und des Verstandes vereinigen, und uns den Vers in seiner ganzen Schönheit und Kraft vor Augen stellen? Allerdings. Aber wenn diese Endpause weder durch eine Erhebung, noch durch eine Senkung der Stimme ausgedrückt wird, wodurch kann sie denn eigentlich bezeichnet werden?

Die Antwort hierauf ist leicht: durch gar keine Veränderung der Stimme vor derselben. Dieses wird hinreichend seyn, sie von den andern Pausen zu unterscheiden, da von diesen jedesmal eine Veränderung der Note, entweder durch die Erhebung oder durch die Senkung der Stimme vorhergeht, hier aber mit der Stimme blos gehalten wird, daher ich sie auch die Haltpause nennen will: Denn sie ist so wenig unter uns bekannt, daß sie bis jetzt weder einen Namen noch ein Zeichen im Schreiben hat, und dieses ist vielleicht zugleich die Ursache, daß sie so wenig bekannt worden ist.

Diese Haltpause ist es eben, deren wir bedurften, um zu allen Zeiten die Melodie zu

erhalten, ohne jedoch mit dem Sinne in Collision zu kommen. Denn die bloße Pause bezeichnet an und für sich die Grenzen des Sylbenmaßes vollkommen, und kann, da sie blos durch einen Halt und durch eine Veränderung des Tons geschieht, auf den Sinn keinen Einfluß haben. Die Redepausen, oder die Pausen, welche den Sinn betreffen, haben alle eine Veränderung der Note; wo daher keine solche Veränderung statt findet, kann auch der Sinn nicht beeinträchtigt werden.

Dieses ist jedoch nicht der einzige Vortheil, den diese Haltpause den Versen verschaft, sondern sie verhindert auch die Monotonie, die Wiederholung eines und desselben Tons zu Ende jedes Verses, welche, so angenehm sie auch für ein noch ungebildetes Ohr seyn mag, einem feinern Ohre doch äußerst eckelhaft wird. Denn da diese Haltpause keinen eignen Ton hat, sondern allezeit den Ton des vorhergegangenen Wortes annimmt, so verändert sich der Ton derselben beständig mit dem Sinne und ist eben so verschieden, als dieser.

Ich will jetzt versuchen, dieses durch ein Beyspiel zu erläutern, und zu diesem Zwecke die nehmliche Stelle von Klopstock wählen, welche in dem vorhergehenden wie Prose gelesen wurde. Diese will ich in ihrer wahren Gestalt, in Versen wieder herstellen, und dieses blos durch Beobachtung der Haltpause, welche ich zu diesem Ende, wo es nöthig ist, zu Ende der Verse bezeichnet habe.

Sing unsterbliche Seele der sündigen Menschen Erlösung,"
Die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollbrachte,"
Und durch die "er Adams Geschlechte die Liebe der Gottheit"
Mit dem Blute des heiligen Bundes von neuem geschenkt hat."
Also geschah "des Ewigen Wille; vergebens erhub sich"
Satan wider den göttlichen Sohn; "umsonst stand Judäa"

Wider ihn auf, "er thats und vollbrachte die
große Versöhnung."

Auf die nehmliche Art, wie die Endpause, muß auch die Cäsurpause gemacht werden.

Jedoch lassen sich nicht alle Gedichte gleich gut declamiren. Nur solche Gedichte können vollkommen vorgetragen werden, in denen der Rhythmus mit der Natur der Empfindungen übereinstimmt. Jemehr daher der Mechanismus eines Gedichts dem Declamateur Freiheit läßt, verschiedene Ausdrücke der Empfindungen mit einander abwechseln zu lassen, desto besser kann das Gedicht durch den mündlichen Vortrag dargestellt werden. Solche Gedichte hingegen, in deren Sylbenmaße von Anfange bis zu Ende nur Eine Empfindung hervorschallt, und die verschiedenen in dem Gedichte liegenden Empfindungen, so zu reden, überschreit, solche Gedichte sind, besonders wenn sie eine gewisse Länge haben, für die Declamation

ganz unbrauchbar. Die Ausdrücke dieser Empfindungen werden durch das Geschrei der herrschenden Hauptempfindung erstickt, und man hört nicht als eine ewige (in der Declamation äusserst unangenehme) Wiederholung einer und derselben Melodie. Solche Gedichte sind mehr für den Gesang, in welchem die Wiederholung einer schönen Melodie Vergnügen macht.

Vierter Abschnitt.

Von dem Vorleser.

Von dem Vorleser wird nicht gerade der lebendigste und stärkste Ausdruck gefordert, dessen das vorzulesende Stück fähig ist. Dieser geziemt ihm nicht einmal, weil die volle Begleitung der Geberdensprache nicht dabei seyn kann. Der Vorleser stehe oder sitze, so kann er wohl mit Blicken und Geberden etwas andeuten, aber er ist und bleibt doch immer gebunden. Er muß also die Gedanken Affecten und Sitten, welche der Aufsatz enthält, in der Tonsprache mehr skizziren als ausmahlen, damit Einheit in seinem Vortrage bleibe. Er gleicht einem Erzehler, welcher das, was er gesehen und gehört hat, zwar

deutlich und lebhaft vorträgt, aber dabei doch nicht alle Personen, von denen die Rede ist, genau copirt, und alle Vorfälle, wie sie sich wirklich ereignet haben, auf das lebendigste darstellt.

Wie weit aber der Vorleser in der Lebhaftigkeit der Darstellung gehen dürfe, läßt sich im allgemeinen durchaus nicht bestimmen. Alles kömmt hier auf die Person des Vorlesers, auf die Zuhörer, auf Ort und Umstände an. Vergebens würde man hierüber Regeln geben. Wer Gefühl für das Schickliche hat, weis sich von selbst nach diesen Umständen zu richten; und wer dieses nicht bebesitzt, dem dürfte er auch schwerlich so beigebracht werden können, daß er dann, wann es gilt, sichern Gebrauch davon machen könnte.

Wenn der Vorleser deswegen, weil er einem Erzehler gleicht, sich in der Lebhaftigkeit der Darstellung zu mäßigen wissen muß, so ist ihm dafür, aus dem nehmlichen Grunde, erlaubt, seinen eignen Empfindungen etwas

freiern Lauf zu lassen, als der eigentliche Darsteller thun darf. So wie man dem Erzehler gestattet, in seine Geschichtserzehlung sein eignes Urtheil einzuweben; so vergönnt man auch dem Vorleser, in dem Ausdrucke des vorzutragenden Stücks, seine eignen Empfindungen, welche dasselbe in ihm erregt, mit hindurchschimmern zu lassen. Das wie stark? hängt gleichfalls von dem Verhältnisse des Vorlesers zu seinen Zuhörern, von Zeit und Umständen ab.

Jeder Mensch von Erziehung strebt nach Annehmlichkeit in seinem Vortrage, um in der gesellschaftlichen Unterhaltung gern und ohne Widerwillen gehört zu werden. Dieses muß daher vorzüglich die Bemühung desjenigen seyn, welcher den Vorleser macht, und andre dadurch auf eine angenehme Art zu unterhalten sucht.

Um diesen Zweck so vollkommen, als möglich, zu erreichen, wird er sich jedoch nicht begnügen, die gut und schön geschriebenen Stellen seines Autors richtig und angenehm

vorzutragen; es wird sich vielmehr seine Sorgfalt auch auf die schlechten und matten Stellen erstrecken, und sich bemühen, sie so viel als möglich zu verbergen, oder ihnen selbst eine Art von Schönheit zu leihen. Ueber übeltönende Sätze wird er entweder so schnell als möglich hinwegeilen, oder sie durch kleine Versetzungen wohlklingender zu machen suchen; für die Einförmigkeit des Styls wird er den Leser durch Abwechslung der Töne, vorzüglich aber des Ganges der Rede entschädigen; mit einem Worte, er wird sich stets mit seinem Autor erheben, aber denselben niemals sinken lassen.

Fünfter Abschnitt.

Von dem Redner.

Es ist nicht genug, den mündlichen Ausdruck der menschlichen Gedanken und Empfindungen im Allgemeinen zu kennen; es ist auch nöthig, dabei auf gewisse Verhältnisse und Bestimmungen Rücksicht zu nehmen, um zu wissen, wie weit man in diesem Ausdrucke gehen dürfe, und um dem Allgemeinen dieses Ausdrucks (welches auf festen unveränderlichen Grundsätzen beruht) das Besondre, Individuelle mitzutheilen, welches aus diesen Verhältnissen herfließt. In dieser Hinsicht haben wir im vorhergehenden Abschnitte von

dem Vorleser gesprochen; und in der nehmlichen wollen wir jetzt von dem Redner handeln. Da der Redner gewöhnlich selbst Verfasser seiner Rede ist, so sollte ein jeder schon bei der Verfertigung derselben auf sein individuelles Verhältniß Rücksicht nehmen. Wer dieses zu thun gewohnt ist, dem wird manches, von dem, was hier gesagt werden wird, überflüssig scheinen; wer es aber versäumt hat, für den wird eben dieses einen nützlichen Fingerzeig enthalten, um in der Composition seiner Rede jedesmal dieses Besondere vor Augen zu haben. Wer mit einer fremden Rede auftritt, welche in dieser Hinsicht fehlerhaft ist, der muß dieses Fehlerhafte so gut als möglich zu verbergen suchen, indem er einige Stellen durch den Vortrag zu beleben, andre zu verdunkeln, andre, wenn es nöthig ist, zu verändern sucht.

Der Redner spricht in seiner eignen Person, vor einer gewissen Gattung von Zuhörern, um dieselben entweder zu überzeugen, oder zu Empfindungen hinzureissen, oder um beide Zwecke zugleich zu erreichen. Wenn man

zu den angeführten beiden Hauptzwecken noch den Zweck: andre zu Entschlüssen zu bewegen, hinzusetzt, so bedenkt man nicht, daß dieser Zweck schon in jenen beiden enthalten ist. Denn es ist unmöglich jemanden auf eine andre Art zu etwas zu bestimmen, als daß ich ihn entweder überzeuge, oder rühre.

Der angegebne Begriff des Redners enthält drei Hauptmomente, von welchen das Individuelle eines jeden rednerischen Vortrags abhängig ist:

1) die Beschaffenheit der Person des Redners

2) die Beschaffenheit der Zuhörer, vor denen er auftritt.

3) Die Beschaffenheit und der Zweck der Rede selbst.

Jeder Redner muß daher, ehe er öffentlich auftritt, auf folgendes Rücksicht nehmen,

und seinen Vortrag hiernach zu bestimmen suchen: Was er für einen bürgerlichen Character behaupte? ob er Jüngling, Mann oder Greiß sei? ob er vorbereitet oder unvorbereitet spreche? ob die Zuhörer aus höhern oder niedern Ständen, alt oder jung, aufgeklärt oder nicht aufgeklärt seyn? ob er den Zweck habe, zu unterrichten oder zu rühren? und wenn er beide Zwecke vereinigt, welcher von beiden der herrschende, der Hauptzweck sei? wenn er die Absicht hat, Empfindungen zu erregen; von welcher Gattung diese Empfindungen seien? ob frohe oder traurige, Empfindungen des Schönen oder des Erhabenen, des Feierlichen? u. s. f.

Man sieht aber auch zugleich hieraus, daß sich die Art des Vortrags für keine Gattung der Reden ein für allemal fest und unabänderlich bestimmen lasse. Dieses ist höchstens in Rücksicht auf dasjenige möglich, was sich aus der Natur und dem Zwecke der Rede ergiebt, weil sich hierinn die verschiedenen Gattungen der Reden meistens gleich bleiben; dahingegen, in Beziehung auf die übrigen

angeführten Punkte, eine und dieselbe Gattung sehr verschiedener Modificationen fähig ist.

Es würde zu weitläuftig seyn, alle Gattungen von Reden in diesen verschiedenen Rücksichten zu betrachten, und hiernach sowohl den bleibenden als veränderlichen Character des Vortrags derselben zu bestimmen zu suchen. Ich begnüge mich daher, dieses blos bei der geistlichen Beredsamkeit, dem wichtigsten Zweige der Redekunst unter uns, zu thun; überzeugt, daß ein jeder hierdurch in den Stand gesetzt werden werde, mit mäßigem Nachdenken eine ähnliche Anwendung auf alle übrige Arten der Reden und Redner zu machen.

Der geistliche Redner tritt in seiner eignen Person auf; das Aeussere seines Vortrags darf ihm also nichts weniger als gleichgültig seyn. Ein jeder zeigt sich gern als einen Mann von Erziehung und Bildung, vorzüglich wenn er von mehreren gehört und beobachtet wird. Er bewerbe sich also so

viel als möglich, um Annehmlichkeit des Vortrags. Diese Annehmlichkeit wird um so mehr von ihm gefordert, da er gewöhnlich nicht unvorbereitet auftritt, und also nicht gezwungen ist, seine Aufmerksamkeit einzig auf das, was er sagen will, zu heften, sondern sie zugleich auf die Art seines Vortrags hinwenden kann. Das Angenehme des Vortrags, welches einen Mann von Bildung und von vortrefflichen Eigenschaften des Verstandes und Herzens durchschimmern läßt, erweckt Interesse für den Redner, und vermittelst dieses, zugleich Interesse für die Materie, welche er vorträgt. Vorzüglich sei der geistliche Redner bemüht, stets seiner individuellen Person gemäß zu sprechen, und bedenke, daß alle Disharmonie zwischen seinem Vortrage und seiner Person auffallend und unangenehm sei. Ist er Jüngling, so herrsche vorzüglich Bescheidenheit in seinem Wesen; er hüte sich daher so sehr er kann, vor dem gewöhnlichen Fehler junger Prediger, auf eine lächerliche, mit ihrer Jugend ganz contrastirende Art, altklug zu thun. Ist er hingegen Mann oder Greis, so ver-

meide er alles zu rasche, jugendliche, und bewerbe sich um den Ausdruck der Festigkeit und Würde. Eben so sehr hüte er sich vor einem fremden, von andern angenommenen Tone, welcher seinen Zuhörern als unnatürlich auffallen muß, und vergesse nie, daß er sich selbst und keinen andern darstellt.

Spricht der geistliche Redner vor aufgeklärten Personen, oder vor solchen, welche auf Aufklärung Anspruch machen, so suche er vorzüglich alles zu vermeiden, wodurch er das Ansehen gewinnt, als wolle er belehren; er scheine vielmehr blos zu unterhalten, oder seine Meinung zur Beurtheilung vorzulegen. Hat er hingegen noch wenig aufgeklärte Zuhörer, bei denen er, so zu reden, die Stelle des Lehrers vertreten muß, so spreche er mit Zutrauen zu sich selbst; dieses ist nöthig, um auf solche Menschen zu würken, und sich bei denselben Zutrauen und Ansehen zu erwerben. Besteht die Versammlung aus besonders vornehmen ausgezeichneten Perso-

nen, so vermeide er alles, was wider die Ehrfurcht läuft, welche er denselben schuldig ist; er sei sparsam in Fragen, Aufrufungen, Aufforderungen, hüte sich vor heftigen Affecten, und vermeide vorzüglich alles, was den Schein von einem Vorwurfe an sich trägt. Die Versammlungen sind zwar oft gemischt; allein es ist doch immer eine Classe in denselben die herrschende, welche der Redner vorzüglich im Auge hat, und für welche seine Rede eigentlich bestimmt ist. Ein Vortrag, welcher für alle Classen gleich zweckmäßig ist, wird selten für eine davon vollkommen passen, und daher immer mangelhaft seyn; der Redner müßte denn auf Einheit Verzicht leisten, und bald zu dieser, bald zu jener, bald zu einer andern Classe von Zuhörern reden.

Der Vortrag des geistlichen Redners sei aber auch der Würde des Gegenstandes angemessen, der ihn beschäftigt. Der geistliche Redner beschäftigt sich mit demjenigen, was für den Menschen die höchste Wichtigkeit, die gröste Würde, die gröste Erhabenheit besitzt, mit der moralischen Na-

tur des Menschen, mit der Gottheit und der Unsterblichkeit. Ueber diese Dinge darf nie mit Leichtsinn und Gleichgültigkeit, nie ohne Spannung und Achtung gesprochen werden. Der Ton des geistlichen Redners muß sich daher über den Ton des gemeinen Lebens erheben, und Würde und Feierlichkeit athmen. Diese Betrachtung hat wahrscheinlich den unter uns herrschenden Kanzelton veranlaßt; aber man ist hierbei unglücklich in der Wahl des Mittels gewesen. Dieser Ton, so wie er gewöhnlich angetroffen wird, ist so weit entfernt, Würde auszudrücken, daß er vielmehr Prahlerei, Gedankenlosigkeit, Affectation anzeigt. Der geistliche Redner spricht als vernünftiges Wesen über die vernünftige Natur des Menschen; seine Sinnlichkeit, seine Leidenschaften müssen sich daher seiner Vernunft unterordnen. Er hüte sich in dieser Rücksicht vor allen zu stark heftigen Ausdrücken der Leidenschaft, allen Aufwallungen, welche die Oberhand der Sinnlichkeit über die Vernunft ankündigen. Jemehr sich die Phantasie und die Leidenschaften an die Reli-

gionsbegriffe ketten, desto weniger geläutert und berichtigt sind diese Begriffe; der geistliche Redner aber soll die Läuterung der Religionsbegriffe eher befördern als verhindern helfen. Daß er jedoch hierbei auf die Fassungskraft seiner Zuhörer Rücksicht nehmen und anders vor dem gemeinen Manne, anders vor dem aufgeklärten vortragen müsse, darf nicht erst erinnert werden.

Sechster Abschnitt.

Von dem Schauspieler.

So wie der Redner nie anders als in seiner eignen Person sprechen darf, so ist die Pflicht des Schauspielers, seine Persönlichkeit, so sehr er nur immer kann, zu vergessen. Dieses heißt mit wenigen Worten sehr viel gefordert. Aber es gehört auch nicht wenig dazu, ein guter Schauspieler zu seyn. Es ist nicht genug, daß er im Allgemeinen den Ausdruck der menschlichen Gedanken und Empfindungen kenne; er muß denselben nach allen seinen verschiedenen Modificationen bei den so mannigfaltigen menschlichen Characteren studiren. Wenn er daher z. B. die Rolle eines

Zornigen spielt, so ist es nicht hinreichend, die Leidenschaft des Zorns, nach seiner individuellen Art, darzustellen; er muß uns vielmehr gerade die bestimmte Art des Zorns zeigen, welche dem Character, den er darstellt, einzig angemessen ist. Denn wie verschieden drückt sich nicht diese Leidenschaft bei verschiedenen Individuen aus? Es kann daher keinen großen Schauspieler geben, der nicht Menschenkenner, Philosoph ist.

Der Schauspieler verwandelt sich ganz in einen fremden Character. Er sucht denselben nicht blos in Gang, Mienen und Sprache, sondern auch in Kleidung auf das vollständigste nachzuahmen. Die Zuschauer, welche zugegen sind, sind für ihn so gut als nicht gegenwärtig. Er darf sich daher mit keiner unvollständigen Darstellung, keiner Skizze begnügen, sondern sein Ausdruck muß der deutlichste, der lebendigste, der vollständigste seyn. Der bestimmte Grad von Lebhaftigkeit, den er erreichen muß, über den hinaus er sich aber auch nicht wagen darf, wird ihm von dem Dichter vorgeschrieben, von dem er sich gar nicht erfernen darf. Lessing sagt zwar: "der „Schauspieler muß stets mit dem Dichter,

„und bisweilen, wenn diesem etwas menschliches „wiederfahren ist, für den Dichter denken.“ Aber auch ausserdem, daß dieses letztere dem Schauspieler nur mit der grösten Vorsicht zu gestatten seyn dürfte, so verfährt er in diesem Falle nicht sowohl als Schauspieler, sondern er macht vielmehr selbst den Dichter, und was er als Schauspieler dabei thut, betrift dann blos die Ausführung seiner Idee.

Ferner: Der Schauspieler tritt nicht allein auf, sondern sein Character steht noch mit andern Characteren in Verbindung. Er zeigt auch seinen Character nicht blos in einer, sondern in mehreren Situationen. Er muß daher nicht nur bei seiner Rolle auf die Rollen seiner Mitschauspieler, sondern auch bei jeder Scene derselben auf die übrigen Scenen Rücksicht nehmen.

Der Schauspieler muß seine einzelne Rolle in die Verbindung aller hineinstudiren, die vom Dichter abgezielte Wirkung sowohl des ganzen Stücks, als der einzelnen Situationen fassen, und hieraus die wahre Haltung für seinen einzelnen Charakter finden, es sich

bestimmen, welchen Grad des Ausdrucks er sich erlauben, wie weit er sich unter die Hauptpersonen hervorwagen dürfe. Ohne diesen sorgfältigen Rückblick aufs Ganze, ohne diese richtige Schätzung des Antheils, den die einzelne Rolle an dem Totaleindrucke hat, ohne diese freywillige bescheidne Unterordnung, wird die Wirkung, wo nicht ganz vernichtet, doch wenigstens gestört und verhindert. Dieser Erfolg ist schon da sichtbar, wodurch das Spiel der verschiednen Personen, keine eigentliche Disharmonie der Empfindungen entstehen, nur der Ausdruck derjenigen geschwächt werden kann, auf die jetzt unsre Aufmerksamkeit vorzüglich geheftet seyn sollte. So z. B. kann Horatio, wo er mit Hammlet zugleich das Gespenst erblickt, durch einen zu lebhaften heftigen Ausdruck unser Auge zwischen sich und dem Prinzen theilen, vielleicht auch ganz von diesem zurückziehen: selbst schon vorher, bey der ersten Erscheinung des Gespenstes, kann er den Ausdruck so sehr verstärken, daß er den Prinzen in die Nothwendigkeit setzt, entweder blos das nehmliche Spiel zu wiederholen, oder es auch unnatürlich zu übertreiben.

Aber noch weit sichtbarer ist jener Erfolg, wo ernsthafte mit komischen Charakteren vermengt, muntre und rührende Scenen durch einander geworfen sind. Auch wenn der Dichter sich noch so sorgfältig vor einer widrigen Mischung dieser Scenen gehütet, den immer unangenehmen Sprung von edlem Ernsthaften aufs niedrige Possenhafte noch so geschickt vermieden hat, so kann doch der Schauspieler durch unzeitig angebrachte Lazzi ihm alles zu Grunde richten. Der Dichter hatte das Komische nur hinnein geflochten, um dann und wann die Seele zu ermuntern, um rührende Scenen, die er folgen ließ, durch einen sanften Contrast mehr hervorzuheben; und so als leichte Nüancirung thaten die muntern Züge vielleicht die glücklichste Wirkung; aber alles wird Wust und Unsinn, wenn die komischen Charaktere sichs in den Kopf setzen, hervorzuglänzen, wenn die Nebenfiguren sich aus dem halberleuchteten Hintergrunde unter die Hauptfiguren in den Vordergrund drängen, ja wohl gar diese Hauptfiguren in den Hintergrund, in den Schatten zurücktreiben. Was den widrigen Eindruck dieser verfehlten Haltung noch widriger macht, ist

die Hinzukunft eines andern Fehlers: wenn nehmlich der Schauspieler, um hervorzuglänzen, seinen Charakter nicht blos übertreibt, sondern verfälscht.

So wie die einzelne Rolle in das Ganze des Stücks, eben so muß man die einzelnen Scenen in das Ganze der Rolle hineindenken. Auch hier wird die Vergleichung der Theile dem Schauspieler so manches Licht, so manchen Aufschluß geben, wird ihn über den wahren Sinn so mancher Stelle und eben dadurch über den wahren Ton, womit sie zu sagen, über die wahre Nüance, womit sie zu spielen ist, unterrichten. Der wichtigste Vortheil wird aber auch hier wieder seyn, daß der Schauspieler sein Feuer gehörig vertheilen, hier es mäßigen, dort es verstärken, und so die wahre Haltung des Charakters herausbringen lerne. Beaumarchais hat schon vor der fürchterlichen Scene des vierten Acts, wo sich ihm Clavigos ganze Verrätherey enthüllt, zu sehr heftigen Ausbrüchen Gelegenheit; besonders in der gleich vorhergehenden Scene, wo er am Busen Mariens, die er in seinen Armen hält, feierlich zu Gott und allen Heiligen schwört, daß er sie an ihren

Verräther rächen wolle. Er sage diese Stelle zu wild, mit zu heftigem Feuer; und er wird Mühe haben, die nachfolgenden so viel stärkern, so viel erschütterndern Stellen gehörig gegen sie abzusetzen. Er wird Gefahr laufen, wenn er die ganze Erhöhung des Affects ausdrucken will, eben so cannibalisch, und also für den feinern gesittetern Zuhörer eben so anstößig, zu spielen, als er in der einen seiner Reden cannibalisch und anstößig spricht. — Doch muß auch die Furcht, sein Feuer zum Voraus zu verschwenden, nicht allzuweit gehn; der Schauspieler muß nicht in allen übrigen Scenen matt bleiben, um die Hauptscene mit desto größerem Nachdruck herauszuheben. *)

*) Man hat die Frage aufgeworfen, ob es schwerer sei, ein tragischer oder ein komischer Schauspieler zu seyn? Wenn man beides vortrefflich seyn will, so glaube ich findet kein Unterschied statt. Es kömmt hier nicht sowohl darauf an: ob es schwerer sei, komische oder tragische Empfindungen auszudrücken. In Abstracto, ohne Rücksicht auf individuelle Beschaffenheiten, ist beides gleich leicht und gleich schwer; und in Rücksicht auf einzelne Perso-

nen dürfte man schwerlich zu einer befriedigenden Antwort gelangen. Aber der Ausdruck der Empfindungen selbst ist das wenigste; was den großen Schauspieler macht, ist dieses, daß dieser Ausdruck den verschiedenen Characteren stets angemessen sey, daß er stets mit den verschiedenen Zügen, mit den feinsten Schattirungen desselben auf das genauste übereinstimme. Diese Harmonie ist nun im komischen eben so schwer zu erreichen als im tragischen, denn sie setzt in beiden Fällen die feinste Menschenkenntniß und den glücklichsten Scharfsinn voraus. Es ist daher sehr sonderbar, daß man sich gewöhnlich zwischen dem tragischen und dem komischen Schauspieler eine so grosse Kluft denkt. Wer das Unglück hat, eine unbiegsame Physiognomie und Stimme zu besitzen, welche ihm nur eins von beiden zu seyn erlaubt, der darf es freilich nicht wagen, aus seinem Fache in das entgegengesetzte überzugehn. Aber ich weis auch, daß Schröder mit gleichem Glücke komische und tragische Charactere darstellt, und daß die gröste Schauspielerin, die ich gesehen, eben so bewundernswürdig in ihren naiven Mädchen ist, als in ihren tragischen Liebhaberinnen.

Siebenter Abschnitt.

Von der Temperatur der Stimme.

Soll der Redner mit Vergnügen gehört werden, so muß er mit Leichtigkeit zu sprechen wissen. Weiß er nun nicht, wie er sich stimmen soll, so kann seine Stimme nie die gehörige Temperatur haben, und sein Vortrag wird ihm selbst mühsam werden, und dem Leser beschwerlich fallen.

Jeder, der frei von dem Einfluß übler Angewohnheiten ist, hat drei Staffeln in seiner

Stimme: die hohe, die tiefe, und die mittlere Staffel. Die mittlere Staffel ist diejenige, deren man sich in dem gemeinen Leben bedient, und von welcher man bald hinauf bald hinunter steigt, je nachdem es der Gegenstand des Gesprächs, oder die Rührung der Seele erfordert. Diese mittlere Staffel ist es daher, deren man sich durgängig bedienen sollte, und zwar aus einem doppelten Grunde: erstlich, weil auf dieser Staffel die Organe, vermöge der beständigen Uebung, stärker und biegsamer sind; und zweitens, weil es leichter ist, von dieser Staffel, in einer regelmäßigen Proportion in die Höhe hinauf zu gehen oder in die Tiefe herunter zu fallen.

Sehr viele fallen, wenn sie öffentlich vorlesen oder sprechen, aus Mangel an Einsicht und Uebung in eins von den beiden Extremen: entweder sie bedienen sich, aus Furchtsamkeit und Mißtrauen, der tiefen Staffel, auf welcher sie gar nicht, oder doch mit so vieler Mühe von Seiten der Zuhörer verstanden werden,

daß die Aufmerksamkeit derselben gar bald ermüdet; oder sie gerathen, indem sie diesen Fehler zu vermeiden streben, auf die hohe Staffel, und hieraus entstehen eben so üble Folgen. Die Sprachorgane werden auf dieser ungewöhnlichen Staffel gar bald ermüdet, und Ermattung und Heiserkeit sind die Folgen hiervon.

Die Macht dieser Gewohnheit entsteht aus einem gewöhnlichen Irrthume, bei denen, welche zum erstenmale in einem großen Zimmer und vor einer zahlreichen Versammlung sprechen. Sie glauben, es sey unmöglich, daß sie auf der gewöhnlichen Staffel ihrer Stimme gehört werden können, und stimmen sich daher auf die höhere. Sie verwechseln aber zwei ganz verschiedene Dinge mit einander, indem sie das Hohe und Tiefe mit dem Lauten und Leisen für einerlei halten. Das Laute und Leise in der Sprache gleicht dem Forte und Piano in der Musik, und bezieht sich blos auf die verschiedenen Grade der Stärke in einer und eben derselben Note; dahingegen das

Höhe und Tiefe eine Veränderung der Note in sich schließt. Man kann in dem nehmlichen Tone lauter und leiser sprechen; um aber höher oder tiefer zu reden, muß man den Ton verändern. Daher muß ein jeder dafür sorgen, daß die Stärke seiner Stimme, auf ihrer gewöhnlichen Staffel, der jedesmaligen Größe des Zimmers und der Anzahl der Zuhörer angemessen sey.

Es wird weit weniger Schall erfordert, als man gewöhnlich glaubt, um selbst einen weiten Raum auszufüllen; und um gut gehört, und richtig verstanden zu werden, trägt eine gute und deutliche Articulation mehr bei, als die Anstrengung der Stimme. Wer diese Gabe hat, der hat, bei einer schwachen Stimme, unendliche Vortheile über einen, der die stärkste Stimme, aber eine schlechte Articulation besitzt. Ausserordentliche Gelegenheiten ausgenommen, ist die wahre und sichre Regel diese: jederzeit in seinem gewöhnlichen Tone anzufangen; findet man, daß derselbe nicht stark ge-

nug sey, so muß man ihn durch Uebung zu verstärken suchen; und hat man eine große natürliche Schwäche in seinen Organen, daß man in diesem Tone von einer Versammlung nicht verstanden werden kann; so ist es besser, den Gedanken, öffentlich aufzutreten, ganz fahren zu lassen, oder, wenn man ja hierzu gezwungen ist, alle Hoffnung angenehm oder gar deutlich zu sprechen, aufzugeben.

Die beste Regel für einen Redner ist, Achtung zu geben, daß er seinen Worten nie mehr Stimme gebe, als er ohne Mühe und Anstrengung thun kann. So lange er dieses beobachtet, werden die andern Sprachorgane die gehörige Freyheit haben, ihre verschiedenen Geschäfte mit Leichtigkeit zu verrichten, und seine Stimme wird ihm stets zu Gebote stehen. Ueberschreitet er aber diese Grenze, so giebt er die Zügel aus der Hand, und hat keine Herrschaft mehr über seine Stimme. Und es wird jederzeit am sichersten seyn, sich innerhalb dieser Grenze zu erhalten, besser, als je sich an

die äußerste Ausdehnung derselben zu wagen, welches ein gefährlicher Versuch ist, und durch nichts, als durch eine ausserordentliche Gemüthsbewegung entschuldigt werden kann. Denn selbst in diesem Falle wird auch die geringste Ueberschreitung der Grenze selten verziehen werden. Aus der nehmlichen Ursache sollte auch jeder Redner, bei dem Athemschöpfen, Sorge tragen, daß er frischen Athem hole, ehe er noch Mangel an demselben gewahr wird; denn wenn er noch Athem im Vorrath hat, so kann er mit solcher Leichtigkeit neuen hinzuschaffen, daß die Zuhörer nicht das mindeste gewahr werden. Wartet er hingegen, bis er durch irgend eine Art von Unbehaglichkeit daran erinnert wird, so thut er es alsdenn nicht nur mit größerer Schwierigkeit für ihn selbst, sondern, er kann sich auch darauf verlassen, daß die Zuhörer seine Unbehaglichkeit gefühlt und die Schwierigkeit, die er gefunden, gewahr worden sind.

Ich will meine Untersuchung über diese Materie mit zwei Regeln beschliessen: Die eine

lehrt, wie man der Stimme auf ihrer gewöhnlichen Staffel Stärke und Kraft verschaffen könne; die andre, wie man der Stimme, im Verhältniß zu der Größe des Zimmers und der Zahl der Zuhörer, den gehörigen Grad der Stärke geben müsse.

Die erste Regel, um die Stimme zu verstärken, ist diese. Jeder, der durch Gewohnheit in eine schwache Pronuntiation verfallen ist, darf nicht hoffen, sich auf einmahl zu ändern; er muß dieses nach und nach und durch beständige Uebung bewürken. Ich würde ihm daher rathen, sich täglich unter den Augen eines Freundes, im Lesen oder Recitiren zu üben, und zwar in einem großen Zimmer. Im Anfange sollte dieser Freund blos in einer solchen Entfernung von dem Redner stehen, daß dieser mit seinem gewöhnlichen Tone leicht bis zu demselben reichen kann. Diese Entfernung muß er nach und nach vergrößern, so wird auch der Redner seine Stimme Stufenweis in der nehmlichen Proportion verstärken. Ist er auf diese Art zu derjenigen Entfernung

gelangt, über welche hinaus der Redner, ohne seiner Stimme Gewalt anzuthun, nicht gehört werden kann, so laßt ihn hier stille stehen; und dieses sey alsdann der gewöhnliche Platz, auf welchem er dem Redner größtentheils zuhört.

Die zweite Regel, um der Stimme, im Verhältnisse zu dem Zimmer und der Versammlung, den gehörigen Grad von Fülle und Stärke zu geben, welches man die Temperatur der Stimme nennt, ist diese. Der Redner sehe sich in der Versammlung um, und fixire sein Auge auf denjenigen Theil derselben, welcher am weitesten von ihm entfernt ist, so wird er ganz mechanisch sich so zu stimmen streben, daß er mit der Stimme bis zu demselben hinreichen könne. Dieses thun wir beständig im gemeinen Leben, wo wir die Stärke und Schwäche der Stimme jederzeit der Entfernung anmessen, in welcher die Person, mit welcher wir sprechen, von uns steht. Aber immer muß er sich in Acht nehmen, daß er, um dieses zu bewerkstelligen, nicht von seiner gewöhnlichen Staffel weiche, und seine Stimme blos im

Verhältniß zu der Entfernung, stufenweis zu verstärken und lauter zu machen suche.

Ein andrer wesentlicher Umstand, auf welchem man bei der Temperatur der Stimme Rücksicht nehmen muß, ist der Bau des Zimmers, in welchem man declamirt. Einige Zimmer sind, so zu sagen, zum Declamiren gebaut, andre hingegen ganz und gar nicht; in jenen muß daher eine weit geringere Quantität der Stimme hinreichend seyn als in diesen. Das erste Augenmerk jedes Redners sollte also dahin gehen, ausfindig zu machen, ob seine Stimme das Zimmer ausfüllen könne oder nicht; und nachher die Quantität derselben in dieser Rücksicht zu bestimmen. Ein Zimmer wird aber alsdann durch die Stimme ausgefüllt genannt, wenn diese in einer solchen Quantität ausgestossen wird, daß sie nicht nur an die äussersten Enden des Zimmers reicht, sondern auch zu dem Redner zurückkehrt. Geschieht nun dieses in einem Zimmer mit leichter Mühe in dem gewöhnlichen Tone, so

kann man sagen, daß dieses Zimmer zum Declamiren gebaut sey. Die zwei Extreme hierin sind, wenn das Zimmer, wegen seiner Größe oder seines übeln Baues, entweder gar keine Reverberation zuläßt, oder wenn die Reverberation vermittelst eines Echo geschieht. Ich werde mich bemühen, ausfindig zu machen, was in den drei angeführten Fällen am besten zu thun sey.

In dem ersten Falle, wenn der Redner mit seiner Stimme das Zimmer ausfüllen kann, muß er sich bemühen, auszufinden, wie viel Stimme hinreichend sey; damit er weder die Stimme unnütz verschwende, noch, wenn er zu wenig davon gebraucht, die Kraft derselben vermindere, sondern vollkommene Gewalt behalte, sie, nach den verschiedenen Graden von Wirkung, welche durch die verschiedenen Theile seiner Rede hervorgebracht werden sollen, zu temperiren. Der beste Weg, dieses ausfindig zu machen, wird dieser seyn, mit einer gemäßigten Quantität der Stimme den Anfang zu machen, und diese stufenweis zu verstärken, bis endlich der Redner den wah-

ren Grad des Lauten findet, welcher nöthig ist, um das Zimmer auszufüllen.

In dem zweyten Falle hingegen, wenn der Schall plötzlich durch ein Echo reverberirt wird, ist die Schwierigkeit für den Redner weit größer. Nichts ist fähiger, einen unvorsichtigen und unerfahrnen Redner irre zu führen, als dieser Umstand; denn da derselbe verursacht, daß die Stimme weit lauter zu dem Redner zurückkehrt, so wird er geneigt, zu glauben, daß er desto beßer verstanden werde; da doch dasjenige, was das Laute hervorbringt, zugleich die Artikulation und Distinction in der Aussprache zerstöhrt, welche wesentlich nothwendig sind, um verstanden zu werden. Denn die schnelle Reverberation der ausgesprochen Töne bringt eine solche Verwirrung derselben mit denen, welche eben ausgesprochen werden, hervor, daß das Ganze ein verworrenes Geplärre von wortähnlichen aber ganz unverständlichen Tönen zu seyn scheint. In dem ersten Falle, wenn das Zimmer gut zum Sprechen gebaut ist, geschieht die Rückkehr der Stimme mit Mäßigkeit und

Gleichheit, in dem letzteren hingegen prallt die Stimme, gleich einem Balle zurück. Wer nun das Unglück hat, in einem solchen Zimmer sprechen zu müßen, dem bleibt nur dieses Mittel übrig. Er muß die Quantität seiner Stimme so lange vermindern, bis er kein merkbares Echo mehr findet. Es ist wahr, dieses wird ihn außer Stand setzen, sich hervorzuthun; allein alles was er in diesen Umständen hoffen kann, ist, gehört und verstanden zu werden; die Energie muß er ganz aufgeben, oder sie doch in sehr enge Grenzen einschließen.

Es giebt in einigen Zimmern noch eine andere Art von Echo, welches die Töne nicht plötzlich, sondern erst nach einer gewißen Zwischenzeit, zurückschlägt. Hier muß der Redner sorgen, daß er weit langsamer und deutlicher spreche, wie auch längere Pausen mache, als gewöhnlich. Er muß auf die Rückkehr des Schalls Achtung geben, und nicht eher nach einer Pause wieder anfangen, bis der Schall aufgehört hat.

Der dritte Fall ist, wenn ein Zimmer so weitläuftig oder übel gebaut ist, daß die Stimme des Redners verlohren geht, ehe sie noch das Ende desselben erreicht, oder so ins Weite verschwendet wird, daß sie nicht mehr Kraft genug hat, zu dem Redner zurückzukehren. Es giebt viele ungeheure Gebäude dieser Gattung, wie die alten Abteyen, Dome, und Säle, in denen der Redner davon, daß er bedeckt steht, keinen größern Vortheil hat, als wenn er sich in freyer Luft befände. Die einzige Regel für den Redner ist hier diejenige, von welcher ich bereits gesprochen habe: er muß seine Augen auf den entferntesten Theil der Versammlung richten, und sich bemühen, in seinem gewöhnlichen Tone von demselben verstanden zu werden; ist dieses aber unmöglich, so muß er zu dem übrigen mit so viel Stärke der Stimme reden, als er, ohne sich anzustrengen, thun kann. Ausser den bereits erwähnten giebt es noch einige Zimmer, welche zu weitläuftig sind, um einige Rückkehr der Stimme von den Enden derselben zu gestatten, aber doch, wegen der Höh-

lung des Bodens, ein starkes Echo haben. Dieß ist der Fall in vielen von unsern Domkirchen. Ein Redner, welcher das Unglück hat, in einer solchen Kirche auftreten zu müssen, kann nichts thun, als sich der Nothwendigkeit zu unterwerfen, und seine Sache so gut zu machen als er kann.

Achter Abschnitt.

Ueber das Studium der Declamation.

Es fragt sich: Was heißt eine Theorie der „Declamation? Läßt sich die Declamation leh„ren? was läßt sich darin lehren?" Meinem Bedünken nach hat man die Theorien mit Unrecht mit Krücken verglichen, durch deren Hülfe Lahme gehen lernen. Wäre dieß, so müßten wir uns bey der erstaunenden Menge derselben über die Menge Lahmer und Krüppel wundern, die an den Straßenecken der schö-

nen Künste liegen und nicht vom Fleck können. Keine Theorie vermag dieß. Man laße sich nicht durch das Bekenntniß selbst vortreflicher Künstler überreden, die alles den Regeln schuldig zu seyn bekennen. Ich bin fest überzeugt, daß das Schöne in ihren Werken, das sie nicht als aus sich selbst hervorgewachsen fühlten, viel weniger aus dem Boden ihrer Regeln gesproßt sey, sondern daß es vielmehr seinen Grund in fremden Kunstwerken habe, an deren Flamme sie ihre Lampe anzündeten. "Jedes Samenkorn der Schöpfung, sagt Herder ganz vortreflich, wird nur durch sich selbst erstattet." Indeßen haben doch die Theorien, in Rücksicht auf die Kenntniß des menschlichen Geistes, des wichtigsten und größten Gegenstandes des menschlichen Forschens, ihren entschiedenen Werth. Denn was ist eine wahre Theorie der schönen Künste, in dem Sinn der Schriften eines Herder, Engel, Sulzer, Garve und anderer großen Philosophen der Künste, anders, als eine psychologische Geschichte des Künstlergeistes und des menschlichen Geistes überhaupt, wiefern derselbe

durch ein gewißes Medium dargestellt wird. Und so wie die Geschichte zwar keinen Feldherrn hervorbringt, aber wohl einem gebohrnen Helden manche Idee an die Hand giebt, manchen guten Rath ertheilt, den talentlosen Krieger von einem Berufe, dem er nicht gewachsen ist, abschreckt, und beyden einen Spiegel vorhält, welcher alle ihre Vorzüge und Fehler getreu zurück wirft; so leistet auch die Theorie der schönen Künste dem Künstler und Kunstfreund einen ähnlichen Nutzen.

Nichts ist gewöhnlicher, daß man ganz summarisch im Allgemeinen entweder für oder wider die Theorie der schönen Künste entscheidet. Eine Hauptursache dieses Verfahrens scheint mir darin zu liegen, daß man die verschiedenen Gegenstände, auf welche die Theorie einer schönen Kunst gerichtet ist, genau zu bestimmen vernachläßiget.

Um diesen Fehler, in gegenwärtigen Bemerkungen zu vermeiden, bemerke ich vor allen Dingen, daß sich die Theorie der De-

clamation mit folgenden zwey Hauptgegenständen beschäftige:

1) mit den Redetönen, an und für sich betrachtet;

2) mit der Anwendung derselben auf vorliegenden Empfindungen.

Was den ersten Punct betrift, so ist es wohl keinem Zweifel unterworfen, daß die Natur hierbey das meiste thue. Die Uebung, durch welche die Töne Fülle und Geschmeidigkeit erlangen, ist mehr zur Natur als zur Kunst zu rechnen. Was die letztere dabey thun kann, besteht theils in diätetischen Vorschriften, theils in gewißen Methoden, gewiße Fehler der Organe zu verbeßern. Ueber erstere finden sich im Quinctilian einige schöne Bemerkungen; und die Möglichkeit der letztern setzt uns das Beyspiel des Demosthenes außer Zweifel. Wenn daher die Theorie von diesen Redetönen spricht, so geschieht es hauptsächlich darum, um auf diesen Ausdruck der menschlichen Gedanken und Empfindungen

aufmerksam zu machen, und diesen Theil der menschlichen Natur mit der Fackel der Philosophie zu beleuchten.

Ich gehe zu dem zweiten Puncte über, welcher bey einer Theorie der Declamation in Betrachtung kömmt, zu der Anwendung der Redetöne auf die darzustellenden Ideen und Empfindungen.

Alles kömmt hierbey darauf an, daß man jeder Operation des Geistes und Herzens, jeder Nüance derselben, den natürlichen und wahren Ausdruck gebe, und folglich bey jeder Veränderung des Sinnes, auch seine Stimme verändere. Natürliche Anlagen hierzu sind eine reizbare Phantasie und ein reger Darstellungstrieb; und diese Anlagen können, wie alle alle andre, durch Uebung erhöht und vervollkommet werden. Diejenige Kraft hingegen, welche diesen Anlagen ihre wahre Richtung giebt, und durch welche allein sie zweckmäßige Wirkungen hervorzubringen, vermögen, ist der Verstand. Dieser ist es, welcher dem mündlichsten Darsteller jedesmal das wahre Verhältniß zwischen den darzustellenden Ge-

danken und den Mitteln der Darstellung zeigt, und ihn vor Täuschungen der Phantasie bewahrt. Es ist sonderbar, daß man sich in den schönen Künsten, besonders in der Declamation, so zu sagen, schämt, Verstand zu zeigen; da es doch, ohne diesen göttlichen Funken, unmöglich ist, in irgend einem Geschäft, am wenigsten in einer schönen Kunst zur Vollkommenheit zu gelangen, und da nur eine flüchtige Beobachtung erfordert wird, um einzusehen, daß es hauptsächlich diese Kraft ist, welcher die besten öffentlichen Redner ihre Größe verdanken. In wiefern nun die Theorie den Verstand anreizt, über diesen wichtigen Punct nachzudenken, und ihm hierinn mit manchem guten Rath zu Hülfe kömmt, und seine Arbeit erleichtern und vervollkommen hilft, in sofern ist sie gewiß fähig, auch die richtige und glückliche Ausübung der Declamation befördern zu helfen.

STAATSBIBLIOTHEK
BAMBERG

Schriftstellerverzeichniß.

Aristotelis Ars Rhetorica.

Cicero de Oratore.

Quinctiliani Institutiones Oratoriae.

Francii Eloquentia Exterior.

Grimarests Abhandlung vom Recitiren, aus dem Franz. übers. im vierten und fünften Bande der Berliner Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der Sch. Wiss. und der Fr. K.

An Essay upon Pronunciation and Gesture. London 1750.

Sulzers Theorie der schönen Künste.

Eberhards Theorie der schönen Wissenschaften.

Lectures on Rhetoric and Belles - Lettres by Hugh Blair.

Lessings Hamburgische Dramaturgie.

Engels Mimik.

Versuch über die Beredsamkeit, Leipzig 1787.

Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen, von W. A. Iffland.

Ueber Brockmanns Hamlet, dem Herrn Bibliothekar Reichard gewidmet. Berlin 1778. (von Schink)

Ueber Declamation, von H. G. B. Franke, Erster Theil.

Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, und können ihre Arten Gänge und Beugungen nicht anschaulich gemacht ꝛc. von Chr. Gotthold Schocher, Leipzig 1791.

von Kempelen Mechanismus der menschlichen Sprache.

Ueber die Declamation oder den mündlichen Vortrag, nach den Englischen des Herrn Thomas Sheridan mit einigen Zusätzen herausgegeben von R. G. Löbel.

Grundriß der körperl. Beredsamkeit, ein Versuch. Hamburg 1792.

Löbel, Renatus Gotthelf

Anleitung zur Bildung des mündlichen Vortrags für geistliche und weltliche Redner, denkenden Künstlern und Kunstfreunden gewidmet

Leipzig 1793

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.Phil.o.21
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11712931-6
VD18 1270153X-001